

O FILME COMO ANTROPOLOGIA DA MEMÓRIA

O Exemplo do Museu da Água

Tiago Nuno Ramos Vieira

**Trabalho de Projecto de Mestrado em
Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias**

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Novembro, 2016

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Medeiros.

Dedicado a todos os trabalhadores da EPAL

e à minha família

AGRADECIMENTOS

O trabalho desenvolvido nestes últimos meses não seria possível sem a colaboração de várias pessoas que confiaram nas minhas escolhas e nas propostas apresentadas.

Menciono em primeiro lugar, a minha orientadora, Professora Doutora Margarida Medeiros por acreditar no meu projecto, incentivando-me através dos seus valiosos conselhos. Gostaria também de realçar a importância dos conhecimentos adquiridos no seminário de Imagens Contemporâneas pela forma como recuperaram e reacenderam em mim o interesse e conhecimentos de base relacionados com a arqueologia da imagem e do filme.

Agradeço também aos professores dos restantes seminários do 1º ano da componente lectiva, Jorge Rosa, Maria Augusta Babo, Maria Lucília Marcos, Teresa Cruz, pelos ensinamentos, discussões, propostas, críticas, sugestões, que resultaram numa interdisciplinaridade valiosa e complementar à concretização deste trabalho projecto.

Agradeço o apoio prestado pelos meus colegas do museu, em concreto na forma como ao longo destes anos me têm acolhido e integrado na equipa do museu, quer no desenvolvimento das minhas actividades profissionais quotidianas quer na execução deste projecto.

Agradeço a todos os outros colegas com quem me fui cruzando ao longo destes anos e que me foram dando um testemunho do que é a sua sensibilidade sobre a empresa e o seu património. Cada um desses testemunhos contribuiu para a formação da minha percepção sobre este trabalho, tornando-se numa pesquisa de campo valiosíssima, para a concretização de um projecto que é essencialmente pensado para eles. Também e não menos importante, por me ter sido dada a oportunidade de estar integrado num museu que me faz crescer todos os dias como profissional, homem e pessoa, agradeço à minha entidade Patronal, a Empresa Portuguesa das Águas Livres.

Agradeço à minha família, à minha namorada e amiga Manuela, mas sobretudo e em especial aos meus pais por serem o meu pilar, a minha origem, a minha educação, formação e por sempre me terem apoiado e acreditado em mim.

Por último à minha filha Matilde por existir e ser hoje o episódio mais bonito da minha vida.

O FILME COMO ANTROPOLOGIA DA MEMÓRIA – O EXEMPLO DO MUSEU DA ÁGUA DA
EPAL

THE FILM AS MEMORY ANTHROPOLOGY - THE EXAMPLE OF EPAL WATER
MUSEUM

Tiago Nuno Ramos Vieira

RESUMO

PALAVRAS - CHAVE: Museu, Empresa, História, Memória, Identidade, Filme, Cultura,

A história de uma empresa centenária como a Empresa Portuguesa das Águas Livres (148 anos), herdeira da Companhia das Águas de Lisboa, fundada em 1868, é naturalmente valorizada pelo seu importante património que se encontra desde 1987 reunido no Museu da Água e é composto por um vasto e valioso acervo histórico e museológico, onde a história do abastecimento de água à cidade de Lisboa nos séculos XVIII, XIX e XX, pode ser lembrada nas grandes obras de referência.

Num contexto social em que as sociedades contemporâneas hipermediatizadas do séc. XXI tendem a mediar as tradicionais representações culturais através de novos dispositivos sensoriais, que privilegiam a imagem e o som, pode um filme assumir-se como uma ferramenta cultural complementar à tradicional linguagem de um museu de empresa, potenciando a sua componente de identificação cultural, emocional e envolvente em relação a um determinado objecto?

ABSTRACT

KEYWORDS: Museum, Company, History, Memory, Identity, Film, Culture,

The story of a century-old company as the Portuguese company Águas Livres (148 years), heir to the Company of Lisbon Waters, founded in 1868, is naturally prized for its rich heritage which is since 1987 gathered at the Water Museum and consists by a vast and valuable historical and museum collection, where the history of water supply to the city of Lisbon in the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries, can be remembered in the great works of reference.

In a social context, in which XXI century contemporary societies tend to mediate and dilute traditional cultural representations through new sensory devices that focus on picture and sound, can a movie be assumed as a complementary cultural tool in the traditional language of a company museum, enhancing their cultural identification component, emotional and engaging in relation to a particular object?

Índice

| | |
|--|-------|
| Introdução..... | 1 |
| 1. Contextualização Geral..... | 2 |
| 1. 1. Identificação do Problema..... | 3 |
| 1. 2. Urgência do Trabalho - Mudança para a LVT..... | 4 |
| 1.3 Objecto de Estudo – Património e Memória da CAL..... | 5-6 |
| Capítulo I: Metodologia | |
| I. 1. Introdução do estudo..... | 7 |
| I. 2. Selecção dos instrumentos de recolha de dados..... | 8-11 |
| I.3. Calendarização do Projecto..... | 12-14 |
| Capítulo II: Enquadramento Teórico | |
| II.1. Desafios Museológicos Contemporâneos..... | 15-18 |
| II.2 –Porquê um filme Museológico?..... | 19-21 |
| II.3. Memória, Identidade, Representação..... | 22-29 |
| Capítulo III: Representação Audiovisual | |
| III.1 – A atmosfera do filme..... | 29-33 |
| III.2 – O filme como indutor de emoções..... | 34-39 |
| III.3 – A música e a indução de emoções..... | 40-43 |
| Capítulo IV: Um novo paradigma Cultural | |
| IV.1 - Metamorfoses da Cultura Contemporânea..... | 44-48 |
| IV.2 – O filme como antropologia da memória..... | 49-53 |
| IV.3 – A Linguagem audiovisual sensorial..... | 53-57 |
| Conclusão..... | 57-59 |
| Bibliografia..... | 60-61 |
| Netgrafia..... | 62-65 |

Lista de Abreviaturas

CA – Conselho de Administração da EPAL

CAL – Companhia das Águas de Lisboa

CEA – Direção de Comunicação e Educação Ambiental da EPAL

DAF – Direção Administrativa e Financeira da EPAL

DCL – Direção de Compras e Logística da EPAL

DCT - Direção de Contabilidade da EPAL

DCM – Direção Comercial da EPAL

DGA – Direção de Gestão de Ativos da EPAL

DID – Direção de Investigação e Desenvolvimento da EPAL

DOA – Direção de Operações de Abastecimento de Água da EPAL

DOS - Direção de Operações de Saneamento da EPAL

DRH - Direção de Recursos Humanos da EPAL

DSE - Direção de Sustentabilidade Empresarial da EPAL

DSI – Direção de Sistemas de Informação da EPAL

ENG – Direção de Engenharia da EPAL

EPAL – Empresa Portuguesa das Águas Livres da EPAL

JUR – Direção Jurídico-Legal da EPAL

LAB – Direção de Laboratórios e Controlo da Qualidade da Água da EPAL

MDA – Direção do Museu da Água da EPAL

MAN – Direção de Manutenção da EPAL

Introdução

O projecto de trabalho proposto baseia-se no desenvolvimento e realização de um filme que possa assumir-se como uma ferramenta comunicacional, que reforce o envolvimento emocional dos trabalhadores da Empresa Portuguesa das Águas Livres, para com a história da empresa e consequentemente para com o seu Museu, concretamente o Museu da Água.

Subjacente a este projecto está a ideia de potenciar uma componente de identificação cultural e emocional através do filme em relação a um determinado objecto, no esforço de tentar fortalecer e recuperar o envolvimento emocional que existiu ao longo de décadas entre os trabalhadores e a empresa e que se encontra, actualmente, enfraquecido. Este é, nesse sentido, um projecto pensado para a comunicação interna da empresa.

A partir do suporte bibliográfico e da referenciação de autores que tenham incidido sobre este tema, o encaminhamento académico deste projecto pretende seguir as teses que argumentam e sustentam a ideia de base subjacente a este trabalho, nomeadamente que os Audiovisuais, através das suas características sensoriais únicas, são na contemporaneidade um canal privilegiado para esse efeito.

É nesse sentido, e porque falamos de um dispositivo cultural como um Museu, que a proposta passa pela realização de um filme com um forte pendor identitário e emocional, que se possa assumir como uma ferramenta comunicacional complementar ao serviço do museu da água, afastando-se simultaneamente dos tradicionais filmes institucionais que têm normalmente uma linguagem mais técnica e empresarial, com fins mais informativos. Assinalamos desde já essa diferenciação que nos parece relevante para o efeito final pretendido.

A partir da estruturação e fundamentação apresentada, o objectivo é que o projecto não se esgote no trabalho teórico, mas que se possa assumir como uma sustentada base teórica para a realização do filme, de modo a que este, através de uma linguagem própria, resulte numa síntese histórica, eficaz e envolvente em relação à história do património da empresa e do museu.

1.Contextualização Geral

A história de uma empresa centenária como é o caso da EPAL, sucessora da Companhia das Águas de Lisboa (1868-1974), é naturalmente valorizada pelo seu importante património que se encontra desde 1987 reunido no Museu da Água. Além de uma missão de cidadania e de serviço público, a empresa tem hoje um vasto e valioso património histórico e museológico relacionado com a história do abastecimento de água à cidade de Lisboa nos séculos XVIII, XIX e XX.

O Museu tem como missão desde a sua inauguração (1 Outubro de 1987), através de sensibilização histórica, científica e tecnológica, a preservação e divulgação de um conjunto patrimonial único na cidade de Lisboa, representado nos seus 5 núcleos museológicos; Aqueduto das Águas Livres, Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras, Galeria Subterrânea do Loreto, Reservatório da Patriarcal e Estação Elevatória a Vapor dos Barbadinhos.

Poder-se-á apontar para uma correlação clara entre o passado histórico da empresa e dos seus núcleos museológicos e a história do desenvolvimento da própria cidade de Lisboa, contextualizado ao período entre o longínquo séc. III, da ocupação romana e o século XIX.

Lisboa, até ao século XIX, sempre foi uma cidade com graves problemas de falta de água, que redundavam em consequências nefastas para a população, com reflexos ao nível da higiene, saúde pública e esperança média de vida (Moita, 1990, p.13). Devido a condições atmosféricas, geográficas e geológicas adversas o problema da falta de água na cidade foi sempre uma questão premente por resolver (Pinto, 1989, p.15).

Acrescentado a esses factores o natural desenvolvimento populacional que foi ocorrendo ao longo dos séculos na cidade, trouxe novas exigências de abastecimentos e também um novo comportamento a nível de hábitos de higiene (Pinto, 1989, p.17).

Conclui-se que a construção destes núcleos museológicos que estão representados no Museu da Água deixam hoje na cidade de Lisboa uma marca indelével e um testemunho do papel significativo que este passado histórico teve no processo de desenvolvimento e urbanização da cidade de Lisboa.

1. 1 Identificação do Problema

A escolha deste objecto de trabalho estruturou-se na percepção da realidade actual da empresa, que indica claramente que, apesar da memória empresarial estar representada no Museu da Água através do seu património histórico e documental, existe hoje um quase total desconhecimento, ou um conhecimento bastante superficial, em relação à história do passado da empresa quer a nível interno, quer a nível externo. Acrescentamos que essa ausência de conhecimento traduz-se num afastamento ou reduzida envolvimento por parte da grande maioria dos trabalhadores em relação ao museu; nesse sentido este projecto assume-se como mais uma contribuição para colmatar a lacuna identificada.

Poder-se á indicar que à semelhança das outras grandes empresas públicas portuguesas do séc. XX (EDP, TLP, CP, CARRIS), a EPAL também seguiria critérios de contratação de novos trabalhadores que privilegiassem uma lógica de proximidade familiar, garantindo à partida uma referência positiva.

Nesse contexto poder-se á apontar para que no processo de constituição dos recursos humanos, quer desde a extinta CAL, quer na sua sucessora EPAL, sempre tenha existido um cariz familiar no seio da empresa (embora não exista hoje documentação que possa certificar essa situação). O indicador mais forte desta situação é hoje o testemunho oral por parte dos trabalhadores mais antigos da empresa que presenciaram este procedimento e que indicam que era esse mesmo ambiente existente entre todos os elementos que compunham o universo da empresa, que ajudava a cimentar o espírito de empresa ou dito de outra forma, a cultura da empresa. Esta organização interna transgeracional manteve-se até ao início do séc. XXI e poder-se-á dizer que facilitava em muito a integração e ambientação dos novos elementos.

Com a alteração do paradigma e da lógica de contratação do séc. XX para o séc. XXI, o que se subentende hoje é que deixou de existir o elemento humano e familiar que funcionava como elo de ligação, conexão e testemunho de conhecimento entre os novos trabalhadores e a história da empresa.

1.2 Urgência do Trabalho – Mudança para a Águas de Lisboa e Vale do Tejo

A 9 de Abril de 2015, contextualizado na reestruturação e no novo plano estratégico nacional para o grupo Águas de Portugal, o conselho de ministros do governo de Portugal aprovou a criação de um novo grupo empresarial denominado Águas de Lisboa e Vale do Tejo. Dessa deliberação ficou decidido que a EPAL como empresa pertencente ao grupo Águas de Portugal iria transitar e passar a incorporar a estrutura empresarial da nova empresa recém-criada. O novo grupo passa a ser constituído pelas empresas Águas do Zêzere e Côa, Águas do Centro, Águas do Oeste, SIM TEJO, SANEST, SIMARSUL, Águas do Norte Alentejano, Águas do Centro Alentejano e finalmente EPAL¹.

Como maior empresa do grupo, a EPAL absorveu em Julho de 2015 um número significativo de novos trabalhadores oriundos das outras empresas, o universo laboral da empresa era constituído até 2015 por aproximadamente 850 trabalhadores, com a nova agregação passa a duplicar o número de trabalhadores para 1500, registando um incremento de 50% em relação ao número de trabalhadores². Essa agregação vem numa outra perspectiva inverter a tendência e o paradigma de redução no número de trabalhadores que se vinha acentuado desde a década de 90, do século passado. Temos hoje um número elevado de novos elementos proveniente de um universo exterior à empresa que muito provavelmente não tem contacto prévio com a história e com a cultura da empresa, e é este novo contexto organizacional que faz com que a missão comunicacional, histórica e pedagógica do museu, ganhe ainda mais relevo a nível interno³.

A História, sem excepção, em todas as situações das nossas vidas sempre nos ajudou a conhecer o passado, tornar-se-á fundamental encontrar os canais mais apelativos e que tenham melhor acolhimento nas nossas sociedades contemporâneas, para que a mesma possa ser transmitida de uma maneira cada vez mais eficaz.

¹ Jornal Águas Livres, n.º244, 04/2015, p.5.

² Idem.

³ Relatório Auditoria Interna EPAL LVT Abril-Maio 2016.pdf.

1.3 Objectos de Estudo – Património e Memória da CAL/EPAL

O Património sempre se assumiu como testemunha da história, como a ponte entre o passado e o presente, e foi nesse espírito que a CAL e a EPAL sempre mantiveram como prioridade a preservação e posterior musealização de 5 diferentes espaços relacionados com a história do abastecimento de água à cidade de Lisboa. Numa breve síntese cronológica:

- O Aqueduto das Águas Livres surge como o 1º núcleo museológico do museu da água, construído entre 1731 e 1799, é composto por um vasto sistema de captação e transporte de água por via gravítica, destacando-se o denominado Aqueduto geral constituído por 14km, complementado por uma rede de 44km de aquedutos subsidiários num total de 58km localizado entre as nascentes de Carenque no concelho de Sintra e a cidade de Lisboa.

A sua construção e o alvará de construção datam de 1731, por determinação régia do Rei D. João V, assumindo-se como a maior obra hidráulica no século XVIII. Classificado como Monumento Nacional desde 1910 é considerado uma obra notável da engenharia hidráulica (Bruno, 2012, p. 18).

O 2º núcleo museológico, o Reservatório da Mãe d'água das Amoreiras foi construído para receber e distribuir as águas transportadas pelo Aqueduto das Águas Livres. Com as chegadas das primeiras águas do Aqueduto das Águas Livres à cidade de Lisboa em 1746, torna-se premente construir um reservatório, que albergasse um caudal de chegada estimado em 1 400 m³. Assim dá-se início à construção do reservatório nesse mesmo ano, sendo concluído em 1834. O tanque central apresenta uma capacidade de 5 500 m³ de água a uma profundidade de 7,50m.

A água transportada pelo aqueduto das Águas Livres ao chegar à cidade de Lisboa era então conduzida através de cinco galerias subterrâneas (Campo Santana, Necessidades, Rato, Esperança e Loreto), com cerca de 12km, cuja função era assegurar o fornecimento de água a chafarizes e alguns estabelecimentos públicos. É nesta lógica de distribuição que se destaca a Galeria do Loreto, 3º núcleo do museu da água

visitável, com 2.8km de extensão entre a Casa do registo nas Amoreiras e o largo de S. Carlos. (Bruno, 2012, p. 19).

O Reservatório da Patriarcal, 4º núcleo, foi construído entre 1860 e 1864, como uma câmara de perda de carga, possibilitando o abastecimento à zona baixa da cidade de Lisboa. Escondido no subsolo do jardim do Príncipe Real, o seu aparecimento no século XIX vem dar resposta às necessidades de consumo de uma Lisboa que assistia a um crescimento acentuado de população na cidade e de várias indústrias e instituições que entretanto se vão fixando na cidade (Bruno, 2014, p.21). Inicialmente abastecido pelo Aqueduto das águas livres, apresenta a título de curiosidade uma forma octogonal coincidente com o desenho do lago que se encontra no topo. A Patriarcal abasteceu a cidade de Lisboa até ao ano de 1949, altura em que é desativada. Em 1994, aquando do evento “Lisboa Capital Europeia da Cultura” passa a fazer parte do museu da Água.

O 5º núcleo, a Estação Elevatória a Vapor dos Barbadinhos, foi responsável pela expansão da distribuição domiciliária de água em Lisboa, que funcionaram entre 1880 e 1924. O museu alberga as antigas 4 máquinas a vapor, referências do património industrial que representam um dos testemunhos mais bem guardados e conservados relativos à época da Revolução Industrial (Bruno, 2014, p.39).

A sala de exposições permanente existente no museu, que é hoje um espaço reestruturado e remodelado uma vez que desse espaço físico foram removidas a chaminé e as 5 caldeiras que produziam o vapor que “alimentava” as máquinas elevatórias, convida também todos os visitantes a conhecer hoje, a água nas vertentes da história, da ciência, tecnologia e sustentabilidade (Inácio, 2014, p.69-71).

A narrativa central do filme será então estruturada a partir deste complexo sistema de abastecimento de água à cidade de Lisboa, contextualizado ao período entre os séculos XVIII e XX, numa tentativa de estabelecer uma ligação histórico-espacial para a vida presente da empresa, em concreto junto dos trabalhadores da mesma.

O objectivo do projecto é através dessa ferramenta comunicacional divulgar desse modo este importantíssimo património histórico, que é nos dias de hoje testemunho da arte transformada em grandes obras de serviço público e de valorização e dignificação da vida humana.

Capítulo I: Metodologia e Introdução do Estudo

A proposta presente neste trabalho projecto passa pela edição de um filme de 10/15 minutos, no formato documentário, que será realizado no pressuposto de exploração de todas estas componentes históricas, emocionais, e que cause impacto e empatia nos trabalhadores da empresa. Para tal está subjacente uma proposta de calendarização mensal para que o filme possa ser visualizado por todos os departamentos da empresa, englobando o universo dos antigos e dos actuais trabalhadores. De forma a ilustrar e destacar a componente história e simbólica da empresa será seleccionado um conjunto de documentos, vídeos e imagens históricas do arquivo da empresa e do departamento de comunicação da EPAL, de modo a serem editados e introduzidos na narrativa sequencial do filme.

I.1 Descrição do Estudo - Porquê um filme como ferramenta museológica?

Apesar de a EPAL ter hoje alguns filmes institucionais editados, a linguagem desse formato de filmes, por ter um carácter mais técnico, que privilegia normalmente informações mais especializadas, mais estruturais e funcionais da empresa, numa lógica orgânico-empresarial, não destaca o vector histórico, social e simbólico, associado à edificação da empresa. Destacamos a título de exemplo a ausência de referências ao contexto de surgimento dos núcleos museológicos e do património da empresa nesses formatos de filmes institucionais, e ao modo como estes poderão ter acrescentado um valioso contributo para o desenvolvimento organizacional, político, social e cultural da própria cidade de Lisboa.

Num contexto de reestruturação interna da empresa que não deverá ser desprezado, no sentido em que implica uma entrada significativa de novos trabalhadores que na sua grande maioria poderão não ter pontos de referência em relação ao passado histórico da empresa, é nossa convicção que o Museu da água, poderá hoje assumir-se como o órgão comunicacional da empresa privilegiado para desempenhar essa missão. Para o fazer com sucesso deve ter ao seu dispor as

ferramentas mais eficazes e é nesse sentido que este projecto sugere que os audiovisuais através das suas características sensoriais poderão ser uma ferramenta eficaz na indução, de comportamentos e sentimentos de envolvimento, orgulho e sentido de responsabilidade, quer em relação à história da empresa quer em relação à sua nobre missão. Como sublinha o professor António Ferronha na sua obra de 2001 “Linguagem Audiovisual. Pedagogia com a imagem”:

“O audiovisual deve ser assumido, não só como linguagem específica mas também como forma de expressão diferenciada da linguagem verbal, uma forma de expressão que, em razão da sua conexão com a sensibilidade e a emotividade, se presta essencialmente para a motivação, mas também para a comunicação” (Ferronha, 2001 p.99).

I.2 Selecção dos Instrumentos de recolha de dados

É sugerido um estudo, através de um questionário escrito, na fase pré e pós visualização do filme, a apresentar aos trabalhadores da empresa. A separação entre as diferentes perguntas a serem respondidas antes e depois do filme, será essencial para aferir da indução ou não dos estados emotivos pretendidos juntos dos potenciais destinatários do objecto deste projecto. Referimos como bibliografia para a importância dos questionários nestes contextos, o estudo efectuado por Patrícia Arriaga do Centro de Investigação e Intervenção Social do CIS-ISCTE/IUL e por Gisela Almeida da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias ⁴ que teve como objectivo testar a eficácia de determinados excertos de 18 filmes pré-determinados, na indução de determinadas emoções e sentimentos em 80 participantes que se voluntariaram para o estudo .

Reforçamos a ideia, nesse sentido, que o objectivo será então a apresentação de resultados em contexto de laboratório à semelhança do estudo acima referenciado,

⁴ Patrícia Arriaga, Gisela Almeida, “*Fábrica de Emoções: A Eficácia da exposição a excertos de filmes na indução de emoções,*” Laboratório de Psicologia, 8 (1): 63-80 (2010), I.S.P.A.
<https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/2156>

que abranja um universo representativo de trabalhadores da empresa, sobre a possibilidade e eficiência de um filme editado através de uma sequência narrativa de imagens e sons relacionados com a história da empresa e do museu, conseguir induzir determinados estados emocionais específicos (identificação, orgulho, alegria, tristeza, saudosismo).

A partir dos dados de recolha e respectivo tratamento, o objectivo será interpretar a possibilidade real e sustentada do museu, através do dispositivo contemporâneo filme, poder assumir uma função e um suporte fulcral nesse objectivo, explorando a possibilidade de uma relação causa-efeito rápida e eficaz a curto e longo prazo, deixando um efeito residual de conexão emocional entre trabalhadores e empresa:

“O mundo que nos rodeia está grávido de imagens com suporte icónico (vídeo-clips, spots publicitários, televisão, cinema, videogramas) direccionados no enaltecimento da figura humana (...) a estética é a forma predominante da avaliação das coisas e das pessoas (...) de facto já não lidamos com as coisas mas com os seus símbolos e imagens, essa transferência da realidade é que justifica que as imagens sejam cada vez mais importantes na definição dos comportamentos” (Ferronha, 2001, pp. 13-14).

A aferição de resultados para tratamento de dados passaria por um questionário pré e pós-visualização, a ser disponibilizado aos trabalhadores que possam ter a oportunidade de visualizar o filme. As perguntas tentarão ser os mais abrangentes possíveis no intuito de incluir a maior representatividade possível, evitando ser muito exaustivo mas que possa simultaneamente disponibilizar respostas conclusivas.

Exemplo de questionário tipo com algumas perguntas pré-visualização do filme:

P: Há Quanto tempo trabalha na EPAL - Empresa Portuguesa das Águas Livres, SA?

| 0-5 Anos | 5-10 Anos | 10-20 Anos | 20-40 Anos |
|----------|-----------|------------|------------|
| | | | |

P: Sente-se familiarizado e identificado com a história da EPAL?

| Sim | Não | Pouco | Nada | Não tenho Interesse |
|-----|-----|-------|------|---------------------|
| | | | | |

P: Conhece o Museu da Empresa?

| Sim | Não | Pouco | Nada | Não tenho Interesse |
|-----|-----|-------|------|---------------------|
| | | | | |

P: Já tentou alguma vez pesquisar informação sobre a história da empresa e do Museu?

| Sim | Não | Pouco | Nada | Não tenho Interesse |
|-----|-----|-------|------|---------------------|
| | | | | |

P: Sente ou gostaria de vir a sentir alguma identificação em relação aos valores, missão e cultura da empresa?

| Sim | Não | Nunca pensei nisso | Gostava de saber mais | Não tenho Interesse |
|-----|-----|--------------------|-----------------------|---------------------|
| | | | | |

Exemplo de questionário tipo com algumas perguntas pós-visualização do filme:

P: Diria após a visualização do filme que sentiu os seguintes sentimentos?

| | Concordo | Não Concordo | Pouco | Bastante | Nada |
|--------|----------|--------------|-------|----------|------|
| Emoção | | | | | |

| | | | | | |
|---------------|--|--|--|--|--|
| Orgulho | | | | | |
| Identificação | | | | | |
| Surpresa | | | | | |

P: Tendo em conta o objecto de estudo explicado, considera que o filme cumpriu os objectivos propostos?

| | | | | |
|-------------|-----|------------|----------|------|
| Sim | Não | Totalmente | Em Parte | Nada |
| | | | | |
| Comentários | | | | |

P: A partir do filme, pensa visitar o Museu e os seus núcleos futuramente?

| | | | | |
|-----|-----|----------------|----------|---------------|
| Sim | Não | Muito Provável | Provável | Nada Provável |
| | | | | |

P: Em relação à seguinte afirmação “ *a partir do filme sinto-me mais motivado e envolvido com a empresa*” diria que?

| | | | | |
|----------|----------|----------------|----------|---------------|
| Concordo | Discordo | Muito Provável | Provável | Nada Provável |
| | | | | |

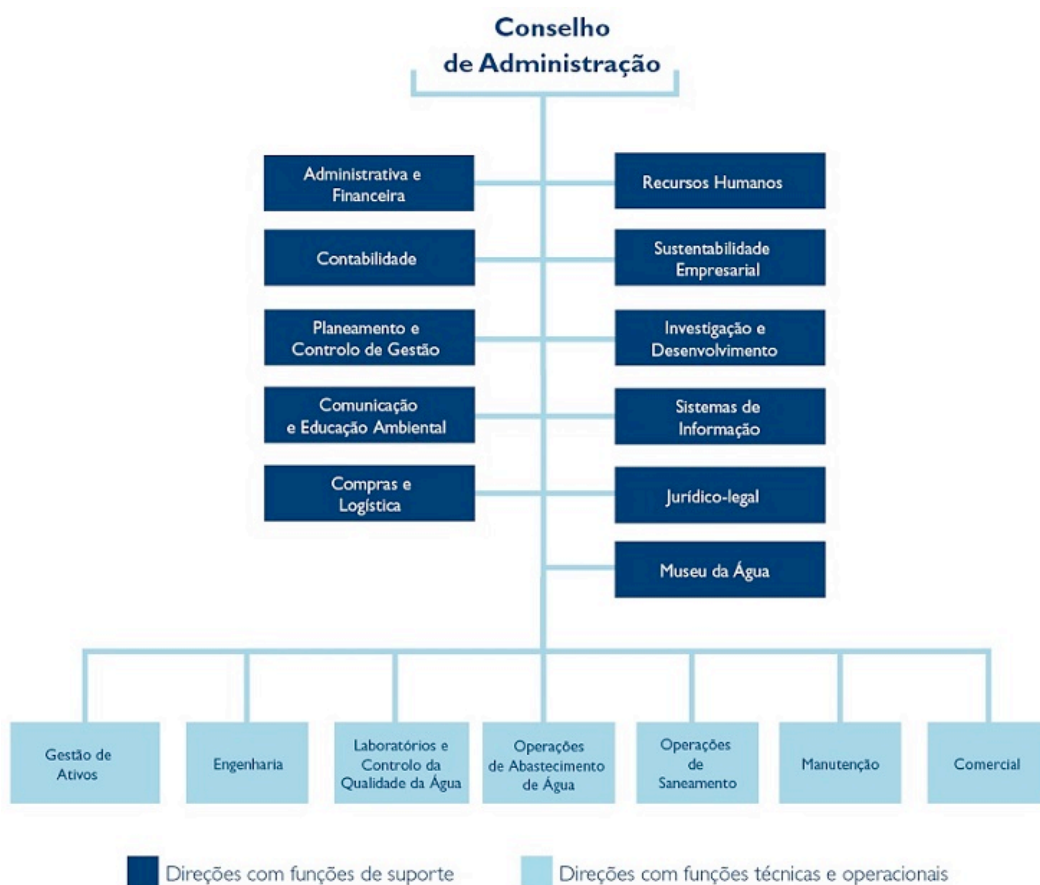
P: Em relação à seguinte afirmação “*antes de ter visto o filme nunca tinha reflectido na importância da História da empresa*” diria que?

| | | | | | |
|----------|----------|----------------|----------|---------------|---------------------------------------|
| Concordo | Discordo | Muito Provável | Provável | Nada Provável | Já tinha visto um filme institucional |
| | | | | | |

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|

I.3 Calendarização de visualização do filme e recolha de resultados

A componente prática deste projecto passará por recolha e tratamento de dados que possam acrescentar conclusões objectivas e complementares às teorias científicas exploradas. Ao nível da empresa, após submissão de proposta para aprovação superior por parte do conselho de administração da EPAL, a fase de arranque do projecto (a decorrer paralelamente à componente lectiva), passaria por promover sessões de visualização em todos os departamentos afectos à empresa num espaço expectável de 10 meses, com início a partir de Janeiro de 2017, e conclusão em Outubro de 2017. A EPAL está dividida actualmente através do seguinte organigrama:



I.4. Datas de Calendarização

| Ano | Mês | Departamento | Área |
|------|-----------|--|----------------------------------|
| 2017 | Janeiro | CA – Conselho de Administração | Administração |
| 2017 | Fevereiro | DAF – Direcção Administrativa e Financeira DCT - Direcção de Contabilidade | Direcções com funções de suporte |
| 2017 | Março | PCG – Direcção de Planeamento e Controlo de Gestão CEA – Direcção de Comunicação e Educação Ambiental | Direcções com funções de suporte |
| 2017 | Abril | DCL – Direcção de Compras e Logística DRH – Direcção de Recursos Humanos | Direcções com funções de suporte |
| 2017 | Maio | DSE – Direcção de Sustentabilidade Empresarial DID – Direcção de Investigação e Desenvolvimento | Direcções com funções de suporte |

| | | | |
|------|----------|--|--|
| 2017 | Junho | DSI – Direção de Sistemas de Informação JUR – Direção Jurídico- Legal | <i>Direcções com funções de suporte</i> |
| 2017 | Julho | DGA – Direção de Gestão de Ativos ENG – Direção de Engenharia | <i>Direcções com funções técnicas e operacionais</i> |
| 2017 | Agosto | LAB – Direção de Laboratórios e Controlo da Qualidade da Água DOA – Direção de Operações de Abastecimento de Água | <i>Direcções com funções técnicas e operacionais</i> |
| 2017 | Setembro | DOS - Direção de Operações de Saneamento | <i>Direcções com funções técnicas e operacionais</i> |
| 2017 | Outubro | MAN – Direção de Manutenção DCM – Direção Comercial | <i>Direcções com funções técnicas e operacionais</i> |

II.1. Desafios Museológicos Contemporâneos

As sociedades contemporâneas híper-mediatizadas trazem-nos hoje novas mediações sociais. As interações que antes eram facilitadoras de contacto humano próximo têm vindo a ser progressivamente substituídas por dispositivos e tecnologias que parecem promover novos paradigmas relacionais que alteram a relação dos sentidos e das experiências sensoriais humanas. Autor de referência em torno do universo audiovisual, Marshall McLuhan, na sua obra de 1974 *“Os meios de comunicação como extensões do homem”*, ajuda-nos a interpretar o modo como o fenómeno relacionado com o desenvolvimento exponencial ao longo de várias décadas por parte dos *mass media*, tem vindo a afectar o homem, com implicações ao nível físico e psíquico. Tamyris Giusti no seu resumo do livro acima citado de McLuhan⁵ relembra as afirmações do autor nomeadamente quando este afirma que:

“Os *media* assumem hoje um papel de preponderância na forma e no conteúdo relacionado com a transmissão da informação, influência que abrange uma transversalidade ao nível da esfera pessoal, social, política, económica, científica e cultural” (McLuhan apud Giusti, p.214-229).

São esses mesmos padrões que McLuhan refere e que emergiam no século XX que parecem fazer crer que a realidade no século XXI só o é quando é primeiro registada na forma digital e depois sempre transformada em informação. Para McLuhan, como refere Giusti, toda a tecnologia surge então como garante e canal de acesso privilegiado à realidade, que vai determinar e modelar os padrões e os standards comportamentais modernos, resultado que gera um novo medidor que é inserido no quotidiano social por uma nova tecnologia e que se vai afirmar no entendimento do autor como uma extensão de cada ser:

⁵ Tamyris Giusti, “Marshall McLuhan: *“Os meios de comunicação como extensões do homem”*”, Universidade Federal Santa Catarina, via <http://www.egov.ufsc.br:8080/portal/sites/default/files/anexos/13771-13772-1-PB.pdf>

“ As imagens visuais tornaram-se extensões fortificadas no homem, com a ajuda delas sentimentos, acções e acontecimentos são visualizados, projectados com imagens” (Mcluhan *apud* Giusti, p.214-229).

A partir deste novo contexto cultural contemporâneo, Joana Ganiho Marques, no seu artigo de 2013 “*Museus Contemporâneos: locais de contágios e hibridismos*”⁶ destaca o fenómeno contemporâneo da indefinição do conceito de cultura, da redefinição do seu lugar, daquilo que é um novo paradigma económico-social:

“ Que tem impulsionado o aparecimento de novas formas e equipamentos culturais através de uma maleabilidade e permeabilidade de todas as esferas e respectivos circuitos culturais da pós-modernidade” (Marques, 2003, p. 2)

Um dos desafios apontado no artigo estará relacionado com o risco colateral de diluição das fronteiras entre “universos” culturais, que surge como consequência da massificação mediática e tecnológica actual, um facto que é sustentado (conforme refere a autora) por autores contemporâneos como Terry Eagleton, nomeadamente na sua obra de 2003 “*A Ideia de Cultura*”:

“Se durante algum tempo a cultura foi uma noção demasiado selecta, hoje possui a inconsistência de um termo que deixa muito pouco de fora. Mas ao mesmo tempo especializou-se em excesso, reflectindo obedientemente a fragmentação da vida moderna, em vez de, tal como sucedia com o conceito clássico de cultura, procurar reintegrá-la” (Eagleton *apud* Marques, 2003, p.56).

Percebemos a partir deste artigo de Joana Marques que em todas as grandes épocas históricas os quadros de referência social, filosófico ou político, foram sempre

⁶ Joana Ganiho Marques, “ Museus Contemporâneos: locais de contágios e hibridismos”, MIDAS (online), 1/2013.
<http://docslide.com.br/documents/museus-contemporaneos-locais-de-contagios-e-hibridismospdf.html>

sendo afectados por novos processos e novas estruturas. Com o crescimento vertiginoso das tecnologias dá-se o aparecimento de novos paradigmas e abordagens epistémicas que irão também abranger o universo cultural. Na realidade muito provavelmente nunca como agora terá existido na história da humanidade, uma sociedade com tanta informação e representações tecnológicas sobre si mesma:

“A sociedade pós-moderna é hoje caracterizada por um grande dinamismo, marcada por um ritmo vertiginoso de transformações que abrangem e são transversais a várias esferas da sociedade, produzindo como efeito uma forte tendência de homogeneização cultural” (Marques, 2013, pág.1).

Subentende-se a partir da reflexão da autora e da sua leitura de Eagleton que todo este novo cenário altera a epistemologia funcional e os próprios dispositivos culturais, logo por consequência a filosofia museológica tradicional. Existindo hoje um novo público cultural com novas relações sociais, os museus têm de encontrar novas formas de se conectarem com essas mesmas linguagens (veja-se o exemplo da presença dos museus nas redes sociais, que obrigou a uma deslocação de linguagem e conteúdos de um lugar físico para um novo espaço e uma nova comunidade cibernética e digital), muito mais abrangente do que o público tradicional, e que hoje passa a ser essencial e a assumir um papel de primazia na validação do sucesso da mensagem e do seu conteúdo.

No contexto dos novos posicionamentos estratégicos dos museus nórdicos, o autor Dinamarquês Morten Karnoe Sondergaard entrevistou em 2012 Robert Janes⁷, após ter lido a obra editada por Janes em 2009 *“Museums in a trouble world - Renewal, Irrelevance or Collapse”*. Através da entrevista conduzida por Sondergaard, percebemos que Robert Janes, um dos mais conceituados e distintos museólogos canadianos, numa análise vasta e interdisciplinar, apresenta conceitos antropológicos, etnográficos, museológicos e de gestão, numa perspectiva que vai além das tradicionais abordagens

⁷ Morten Karnoe Sondergaard, “What are museums for? – Revisiting Museums in a trouble world”, Nordisk Museologi, 2012.1, s. 20-34
<http://www.forskningsdatabasen.dk/en/catalog/2186032726>

sobre esta temática, introduzindo novas respostas em relação ao papel que os museus podem encontrar neste contexto actual de profundas alterações sociais.

A partir da entrevista vemos que para Janes não existem dúvidas que os museus sempre disfrutaram de um grande estatuto de confiança e respeito por parte da sociedade, o que terá inclusive gerado segundo o próprio uma sensação de complacência e acomodamento por parte dos responsáveis museológicos, ao assumirem que as tradicionais práticas, pensamentos e posicionamentos seriam adequados. O problema fulcral apontado pelo autor passa pela exigência de um questionamento sobre o porquê dos museus existirem, que mudanças estão a tentar produzir efeito e que soluções irão gerar, no sentido da incorporação de práticas menos ortodoxas, fora da tradicional perspectiva museológica:

“Museums must continually revisit their mission, and ask why they are doing what they’re doing, and how will the new business alliance enrich the mission and the results” (Janes *apud* Sondergaard, 2012, p.26).

Para Janes torna-se fulcral questionar a missão dos museus, no intuito de que esta deixe de estar tão focada no modo e passe a centrar-se mais na razão e no questionamento da sua relevância. Nesse sentido o autor indica que o futuro passará por questionar tudo, inclusive o que poderá trazer esse mesmo futuro. Na sua óptica os museus terão sempre de fazer mais em prol das suas comunidades, mas de um modo reflexivo, especialmente considerado o seu papel e potencial na sociedade. Subentende-se a referência de Janes ao facto de os museus neste novo contexto epistemológico mediático, serem hoje o último reduto ou dispositivo da arte tradicional que ainda vai resistindo à designada cultura mediática, logo o desafio dos museus será sempre entre dois caminhos, manter o mesmo posicionamento através de uma representação tradicional ou recuperar relevância na sociedade através de novas linguagens adaptadas.

Esta mutação contextual dos museus não é no entanto nova. O autor refere que através da História, percebemos que os museus foram sendo construídos como

símbolos das sociedades Ocidentais, desde o período da Renascença, e posteriormente, já no contexto das sociedades pós-coloniais, tiveram de mudar radicalmente o seu posicionamento sociológico, reinventando-se mesmo sob a pressão de vários sectores da própria sociedade em que estavam inseridos, o que incluiu um novo papel, nova missão, racionalismos económicos e um garante de acesso democrático às populações de todos os extractos sociais. Essa referência permite-nos relacionar e estabelecer um paralelismo entre a evolução que os museus sofreram durante os tempos, nomeadamente de colecções e símbolos da elite imperial para instituições educacionais orientadas para o público, com os novos tempos mediáticos do século XXI, que produzem uma nova mutação histórica no universo museológico induzida pela tecnologia e pelos novos *media*. Se no passado os museus conseguiram lidar com essas mudanças a interrogação passará por saber se também o conseguirão ou se já o estão a fazer no presente.

Janes conclui que no mundo da cultura mediática, a emoção é a porta de entrada, a velocidade da comunicação e da informação torna-se vertiginosa e é confrontada quotidianamente com um desafio, no sentido em que essa informação não se alimenta através de uma simples ou formatada forma, tem de se reinventar, actualizar, tornar-se apelativa, entrar no espírito e na alma do observador. É esta rede de actividades e de serviços que para o autor legitimam hoje a existência dos museus. O museu entra numa lógica de prestação de serviços, que permite além de legitimar-se, tornar-se mais atractivo, fidelizar públicos:

“There is no such thing as pure corporate philanthropy – it’s all strategic now” (Janes apud Sondergaard, 2012, p.26).

II.2 Porquê um filme museológico?

No século XXI, da mediação, da experiência, da imagem, os museus, enquanto dispositivos culturais, procuram agora acompanhar as mudanças que lhes estão a ser colocadas como uma evidência, uma urgência, como um facto adquirido. Face a uma

concorrência “agressiva” e bastante apelativa por parte das indústrias de entretenimento com as suas tecnologias da imagem, como é o caso dos videojogos, da Internet, da televisão, do cinema (que se reinventa actualmente com a introdução de tecnologia *IMAX*, *3D*, *4D* alguns museus já exibem inclusive filmes neste formato), torna-se um imperativo que os equipamentos culturais contemporâneos se tornem cada vez mais atractivos e competitivos.

Como vimos a partir de Janes, o museu começa a estar associado ao conceito de *entertainment*, relacionando-se com um público mais alargado, com uma esfera massificada, deixando de lado a ideia de elitismo à qual esteve historicamente e contextualmente conectado, e emerge na designada cultura de massas, através de uma linguagem e ferramentas adaptadas à contemporaneidade.

O futuro irá obrigar os museus a assumirem um papel mais central na sociedade de comunicação, ao mesmo tempo que têm de lidar com a competição de outros dispositivos culturais, que conseguem ter uma influência directa em áreas que antes eram da exclusiva responsabilidade dos museus. Como exemplo dessa situação bastará reparar nas diversas aplicações informáticas e tecnológicas que permitem a qualquer utilizador que tenha internet, dispor e aceder a partir de qualquer computador ou dispositivo móvel, à maioria das salas de exposições dos museus espalhados pelo mundo, através de um simples “tour” virtual.

O que experienciamos hoje resulta de uma entroncada e complexa rede de processo mediáticos, construídos no fluxo das vidas quotidianas entre os meios de comunicação e os nossos próprios processos de subjectivação, que reconfiguram o ser e a vida colectiva, com implicações nas formas de interacção quotidianas.

O desafio para a comunidade museológica passa por tentar que seja possível concluir essa metamorfose entre cultura e tecnologia sem perder ao mesmo tempo a sua essência comunicacional, evitando a transferência para processos de banalizações ou linguagens esvaziadas de conteúdos.

Nesta temática introduzimos as referências de Giselle Gubernikoff, professora na Universidade de São Paulo, que através da obra de 2013, “A Linguagem Cinemática:

uma nova linguagem?”⁸ propõe uma reflexão histórica e cronológica, contextualizada entre a década de 60 do século passado e a actualidade, que conduziu à situação que a autora caracteriza e define como uma cada vez maior correlação (e metamorfose) entre as artes plásticas e as artes visuais:

“Ao se utilizar dos meios de comunicação presentes no quotidiano do indivíduo, as artes da comunicação pretendem interferir directamente numa instância do imaginário acomodado às condições vigentes da modernidade e, assim, despertar novas exigências estéticas” (Gubernikoff, 2013, pág. 21)

A reflexão da autora na obra acima referida ajuda-nos a contextualizar uma consensualidade relacionada com a ideia e imperativo de que a tríade cultura-media-tecnologia assume hoje uma centralidade relacionada com o aparecimento da tecnologia da visualização e da simulação. Através da alteração da sua importância informacional para o universo do digital e tecnológico, o pós-médium da cultura contemporânea define-se dessa maneira numa cultura organizada em torno dos seus dispositivos. Hoje e citando a autora:

“Consequentemente, na convergência entre comunicação, arte e tecnologia, encontram-se novas formas de recepção, novas formas de percepção e novas formas de abordagem estética” (Gubernikoff, 2013, pág. 20)

De um modo geral as produções simbólicas que se estruturam como mais intensidade no domínio tecnológico como as plataformas digitais, fotografia, o cinema, o vídeo estão hoje a passar por um profundo momento de reposicionamento estético e conceptual, em especial a partir dos sofisticados efeitos de processamento de imagens. Tudo isso gera novos embates e contextos que acabam por colocar a arte, a cultura e os

⁸ Giselle Gubernikoff, “A Linguagem Cinemática: uma nova linguagem?”, Comunicação e Cultura, UCS, v.12, n.23, jan./jun. 2013
<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/2218/1509>

circuitos comunicacionais em novas rearticulações, que produz uma dinâmica muito própria.

Nesse sentido, a cultura abarca desafios éticos especiais, tanto para se conceber como um processo de humanização do mundo e da própria história humana, bem como para a instauração da consciência histórica que permita a análise e compreensão epistemológica que se está a verificar na alteração de paradigma do ser humano do século XXI, de um ser social para um ser individual, que a partir desse novo paradigma desenvolve e estará mais receptivo a novos canais sensitivos e sensoriais.

II.3 Memória, Identidade e Representação

Não obstante parecer estar cada vez mais enraizada na contemporaneidade a importância da valorização do subconsciente humano e do papel das emoções na comunicação humana (bastante explorado ao nível do universo da publicidade e do marketing, a título de exemplo), a verdade é que essa alteração de paradigma e exploração do entendimento que permite que o homem seja encarado e valorado como um ser emocional, tem sido estruturada a partir de uma constante evolução histórica, com tradução num campo de resultados cada vez mais amplo, através de uma transversalidade em quase todas as áreas do conhecimento científico.

Com o desenvolvimento no século XVIII da ciência, dá-se o aparecimento de um novo modelo e de teorias mais abrangentes que possibilitam o entendimento de que a razão e a emoção são indissociáveis uma da outra e até mesmo complementares. São então criadas as bases para uma nova compreensão sobre o próprio homem e sobre as relações entre a razão e a emoção. O pensamento científico dirige-se então para a interpretação de afectividade e cognição como parte do mesmo processo, com influência directa na capacidade criativa, intelectual e emocional do homem, com a convicção de que ambos os conceitos não deveriam mais ser analisados separadamente, contrariando a metodologia seguida pela concepção cartesiana.

Nesse contexto é importante referir que no século XX, Sigmund Freud, na obra “*Além do Princípio do Prazer*”, de 1920 ⁹, adiciona mais um contributo valioso em relação ao estudo científico das emoções humanas, quando defende a tese de que na teoria da psicanálise, o curso tomado pelos eventos mentais está automaticamente regulado pelo princípio do prazer, e que este induz e motiva determinados comportamentos humanos. A partir do artigo acima referido, percebemos que na óptica de Freud os impulsos conscientes possuem sempre uma certa relação com o prazer e o desprazer, que geram no ser humano uma constante dicotomia, com condições de estabilidade e instabilidade. Neste contexto podemos inferir que para Freud existe uma forte tendência comportamental por parte do homem, no sentido do princípio e da procura do prazer.

A recuperação da arqueologia psicanalítica de Freud do século XX permite entender e relacionar o modo como nos dias de hoje o universo audiovisual se esforça por emergir e trabalhar cada vez mais ao nível do inconsciente humano, com o objectivo de induzir emoções positivas geradoras de prazer. Ao explorar as ferramentas sensoriais da imagem e do som, fica claro que o objectivo passa a ser a transmissão eficaz de emoções positivas, na procura de uma fusão e simbiose entre sensação de prazer e cognição no interior no cérebro humano.

O antropólogo e professor Inglês Sir Edmund Leach apresentou em 1976 na obra “*Cultura e Comunicação*”, uma análise concisa das teorias estruturalistas dos fenómenos antropológicos, que visavam essencialmente o estudo da evolução do homem sob os aspectos mais genéricos, isto é a visão do homem como um ser emocional que se destacou do conjunto da natureza, que soube modelar-se a si próprio e ao seu subconsciente, que foi capaz de criar técnicas e artes, sociedades e culturas:

“A comunicação humana concretiza-se por meio de acções expressivas que funcionam como sinais, signos e símbolos (...) todas as dimensões não-verbais da cultura, as mensagens que recebemos de modos diferentes (através dos sentidos, tacto, vista, ouvido, olfacto, gosto) logo assumem outras formas” (Leach, 1976, p.p.20-21).

⁹ Sigmund Freud (1856-1939). “ Livro XVIII - Obras Psicológicas de Sigmund Freud”
<http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/alemdoprincipiodeprazer.pdf>

Percebemos a partir de Leach, que a produção artística sempre quis representar a realidade mas ao mesmo tempo afastar-se pela imaginação, ir um pouco mais além, uma dicotomia que rompe com o paradigma conceptual defendido até ao século XX, nomeadamente com o facto da filosofia sempre se ter conectado em demasia ao conceito da lógica e da razão e se ter desinteressado pelos assuntos que não conseguia explicar. A mudança visível de paradigma que Leach aponta representa-se também no facto do sujeito ter hoje uma participação essencialmente activa com o que o rodeia, uma relação marcada por uma “simbiose ou metamorfização entre o homem e os dispositivos” (Leach,1976,p.21) ou seja, as relações com os diversos objectos, símbolos e representações, possibilitam ao sujeito a elaboração de ideias, hipóteses, relações, análises e conclusões:

“As dimensões visuais e estéticas, a dimensão verbal, a musical, coreográfica, são susceptíveis de constituir componentes da mensagem global. Ao participarmos num ritual, recolhemos todas as mensagens em simultâneo e condensamo-las numa única experiência (...) mesmo que o receptor de uma mensagem ritual recolha informações através de diferentes canais sensoriais ao mesmo tempo, as diferentes sensações somam-se numa única mensagem” (Leach, 1976, p.60).

Essas relações passariam a ter uma forte componente afectiva, não envolvendo somente a esfera cognitiva/intelectual, o que provocava repercussões internas nos sujeitos. A imagem consegue criar e explorar um dramatismo que nos cria a nós sujeitos um conjunto vasto de imagens subjectivas sobre a realidade transformando tudo em informação (eternidade) para contrariar a descontinuidade e a finitude humana:

“A percepção interna do mundo que nos rodeia é muito influenciada pelas categorias verbais a que recorreremos para o descrever (...) todas as coisas que nele existem têm nomes, isto é, etiquetas simbólicas e por isso conseguimos reconhecê-las. O mesmo se verifica com a cultura e as sociedades humanas” (Leach, 1976, p.49).

Leach, tal como Freud o fizera anteriormente, ensina-nos hoje que as nossas percepções nunca são reflexos imediatos do que observamos, mas reconstruções que estão enraizadas no nosso inconsciente, resultado de algo que observámos anteriormente, o que faz com que o homem não lide objectivamente com a essência das coisas, mas sim com o plano dos símbolos, representações e imagens. Assim a afectividade é um conceito mais amplo constituindo-se mais tarde no processo de desenvolvimento humano envolvendo vivências e formas de expressão mais complexas, desenvolvendo-se com a apropriação pelo indivíduo dos processos simbólicos da cultura que vão possibilitar a sua representação.

Paul Ekman, psicólogo norte-americano, considerado actualmente o maior especialista mundial na análise de emoções humanas e expressão faciais desenvolveu uma série de trabalhos de investigação incidindo sobre os estudos e as teses de Darwin nessas áreas, centrando a sua investigação sobre a análise do desenvolvimento das características humanas e estados psicológicos ao longo do tempo.

O contexto da investigação de Ekman analisa o desenvolvimento das características humanas e estados de espírito ao longo do tempo. Dedicou-se nesse sentido, ao estudo de 7 emoções básicas que verificou serem inatas a todo os seres humanos e a todas as culturas do mundo; tristeza, raiva, surpresa, medo, nojo, desprezo e alegria. Acabou por confirmar a tese de Darwin¹⁰ ao concluir que existem emoções que são universais, independentes do processo de aprendizagem e da cultura em que se manifestam, acrescentando mais um contributo científico precioso para a análise do complexo universo emocional humano.

É nesse contexto que num dos seus trabalhos recentemente apresentados procurou testar uma tese que defendia a ideia, e que conseguiu demonstrar, que povos diferentes teriam emoções diferentes. Para tal utilizou fotografias de norte-americanos a interpretar as seis emoções humanas primárias, para a partir dessas mesmas

¹⁰ Charles Darwin na sua obra de 1872 *"The expression of emotions in mans and animals"* também já procurara traços comuns na expressão de emoções em vários povos, e identificou seis emoções primárias: a alegria, a tristeza, a surpresa, a cólera, o desgosto e o medo, considerando que as emoções têm um papel adaptativo fundamental na história da espécie humana, sendo determinante para a sua capacidade de sobrevivência.

fotografias questionar o povo *Foré* ¹¹ no sentido de concluir se conseguiam identificar essas mesmas emoções, e de que forma as categorizavam.

Destacamos dos seus estudos e conclusões um conceito que desenvolveu, os designados *auto-avaliadores humanos*, que caracteriza como os componentes que nos fazem emergir emoções, sensações, que vamos coleccionando ao longo da vida e estão presentes no nosso cérebro. Perante determinadas situações esses mecanismos “disparam” autenticamente emoções através de “gatilhos” emocionais presentes na nossa memória e dessa forma condicionam em muito o comportamento humano. Vemos a partir de Ekman (tal como em Freud), uma vez mais a desconstrução da concepção dualista cartesiana, na demonstração efectiva e científica da aproximação entre emoção e razão.

O seu trabalho tem vindo a ser referido e tem sido utilizado na indústria do cinema e do entretenimento. É devido ao seu sistema de codificação facial (FACS) que hoje é possível ver animações da *Pixar* no cinema com expressividade tão reais no que concerne à expressão de emoções. A título de curiosidade poderá referir-se que o personagem principal da série televisiva de culto norte-americana *Lie to me*¹² é baseado no seu trabalho. Este trabalho de Paul Ekman tem sido desenvolvido em Portugal pelo professor Armindo Freitas Magalhães, psicólogo fundador e actual director do Laboratório de Expressão Facial da Emoção, da Faculdade de Ciências da Saúde da Universidade Fernando Pessoa, no Porto.

Esta aproximação e intersecção contemporânea entre ciência e psicologia tem vindo a adicionar um valioso campo de estudo, que tem proporcionado novas informações e dados sobre o complexo mundo do subconsciente humano, dados e informações que poder-se-á afirmar que eram até há pouco tempo desconhecidos da maioria dos investigadores e cientistas das áreas sociais.

A esse respeito, através do investigador português António Damásio, referência mundial na área da neurologia, percebemos e pensamos a condição efémera do

¹¹ International Institute of Body Language, “A Ciência por trás da Linguagem Corporal”, InBL, 2015 <https://inbodylanguage.com/a-ciencia-por-detras-da-linguagem-corporal/>

¹² O enredo da série criminal desenvolve-se em torno do talento do detective principal *Cal Lightman* decifrar a linguagem corporal e micro-expressões faciais incriminatórias junto de potenciais criminosos.

humano e do seu espaço psíquico que certamente ultrapassa a noção de um sujeito isolado (que nos demonstra uma vez mais a desconstrução da concepção dualista cartesiana), e que dessa forma nos ajuda a encontrar respostas e caminhos para o complexo mundo do subconsciente e das emoções humanas. O neurocientista português tem investigado exaustivamente casos de pacientes com lesões na região medial do lobo pré-frontal apontando conexões entre emoções não inibidas, descontroladas e a atitude socialmente desadaptada.

Na sua obra de 1995, “ *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*”, Damásio apresenta-nos o resultado das pesquisas levadas a cabo referentes às áreas pré-frontais do cérebro, em que analisou vários casos de doentes com lesões provocados por acidentes vasculares, cerebrais, tumores ou traumatismos cranianos. Esta análise levou-o a concluir que as emoções eram muito importantes na tomada de decisão, estabelecendo a diferença entre o locus das emoções vistas como mais primitivas, e dos sentimentos dadas como mais especializadas, localizadas respectivamente no sistema límbico e no córtex pré-frontal.

Para Damásio “a complexidade psíquica é indissociável dos aspectos biopsicossociais do ser humano” (Damásio, 1995, p.162), incluindo episódios ou vicissitudes recalcadas uma vez que o sujeito está imerso em relações humanas o seu subconsciente reproduz expectativas e conflitos com que se venha a deparar, como resultado também do meio cultural, das suas experiências e das suas influências directas e indirectas.

Se assim o é, entendemos então que o ambiente cultural pode afectar o mundo psíquico do ser humano se conseguir atingir o seu subconsciente, através das ferramentas mais eficazes.

Na realidade e baseado no trabalho de Damásio percebemos que mesmo nos dias de hoje a emoção ainda tende a ser encarada como prejudicial em relação à lógica da racionalidade, da frieza na tomada de decisão, do pragmatismo e da lucidez. Importa nesse sentido perceber que as respostas e os *outputs* humanos surgem na tomada de decisão como consequência não de um único processo, mas sim como o resultado ou o conjunto de complexos circuitos de neurónios que processam essas respostas de uma forma complexa, e não de um modo determinístico ou formatado:

“ Em virtude da natureza da nossa experiência, há um amplo espectro de estímulos e situações que se vieram associar aos estímulos que se encontravam inaptamente selecionados para causar emoções. As reacções a esse amplo espectro de estímulos e situações podem ser filtradas através de um processo de avaliação ponderada” (Damásio, 1995,p. 145)

O autor indica-nos que as emoções funcionam como o elo de ligação entre a parte racional e não racional do ser humano. Quando existe a sensação de emoção, dá-se a conexão ou estabelece-se a relação entre o sujeito e o objecto. Vemos também a partir da obra de Damásio que com base nas experiências pessoais, a memória armazenada no subconsciente activa determinadas respostas emocionais. É essa experiência que torna o processo emocional muito individual e único, personalizado em cada individuo, numa afirmação de subjectivação comportamental.

Torna-se interessante acompanhar a análise que o autor faz da emoção, definindo-a inclusive como “a soma de todos os processos manifestados em todo o corpo inclusive presente e com repercussão nos órgãos humanos” (Damásio, 1995, p.146). A emoção é então a combinação de todos esses processos, que são encaminhados e dirigidos para o cérebro, criando a motivação psicológica através de uma memória adquirida. Percebe-se a sugestão de que a emoção é o conjunto das alterações biológicas associadas a imagens mentais que activam determinadas partes do cérebro.

Os sentimentos surgem no processo como a sobreposição dessas alterações biológicas sobre as imagens mentais armazenadas no subconsciente. A nossa identidade individual é criada através destes processos biológicos gerados, o que faz com que o sentimento e a reacção a determinado acontecimento, obrigue o cérebro a encontrar um meio e uma informação para efectivar essa conexão:

“ Um sentimento em relação a um determinado objecto baseia-se na subjectividade da percepção do objecto, da percepção do estado corporal criado pelo objecto e da percepção das modificações de estilo e eficiência do pensamento que ocorrem durante todo este processo” (Damásio, 1995, p. 162)

Os trabalhos e investigações de Damásio tiveram e têm grande repercussão no meio científico, sobretudo por ter uma posição mais refinada e científica à medida que procurou interlocução com a filosofia de Baruch Espinosa, personalidade que em pleno séc. XVII assume um papel activo no processo de transição e superação da concepção dualista cartesiana, ao defender a tese que corpo e alma eram uma substância única, rompendo com a hierarquia secular que situava a alma como instância superior ao corpo.

Leach numa perspectiva antropológica-filosófica, Damásio, Freud e Ekman numa perspectiva científica vêm dar um contributo no sentido de resolver o problema típico de todo o pensamento dualista, que mesmo supondo que o homem apresentava uma outra dimensão além da física como esta, não era passível de uma abordagem científica assumia como pressuposto a incapacidade da ciência explicar o fenómeno emocional humano e logo ignorava por completo o problema.

Conclui-se a partir da análise destes autores contemporâneos que a interpretação da estrutura mental do homem apontou primordialmente para o predomínio de uma concepção dualista, segundo a qual o homem era entendido como um ser dividido entre razão e emoção, concepção fortalecida com a tradicional dualidade cartesiana de separação entre corpo e alma, já presente na idade da Modernidade. Essa caracterização implicou que a componente emotiva e psicológica do ser humano não fosse objecto de estudo científico.

No passado, o entendimento de que o homem era um ser separado entre razão e emoção era assumir que o homem ora pensava ora sentia, o que inviabilizava vínculos determinantes entre essas duas dimensões. Hoje percebemos que se o homem sente e pensa simultaneamente, a emoção está sempre presente também na sua relação com as diversas manifestações culturais. Este irá sentir-se representado e irá identificar-se com um determinado objecto através da linguagem dos símbolos e das imagens. Também por isso a tarefa de induzir resposta emocional num ou mais sistemas de processos emocionais e o interesse por manipulações eficazes tem contribuído para a proliferação de técnicas e procedimentos usados com esse intuito nos meios culturais nomeadamente através dos meios audiovisuais.

Capítulo 3 - Representação Audiovisual

III. 1 A Atmosfera do Filme

Numa sociedade que se “alimenta” de imagens, os recursos audiovisuais funcionam hoje como mediadores de interação na relação sujeito-ambiente. A versatilidade dos recursos audiovisuais podem produzir, através das novas tecnologias, formas inovadoras de compreensão acerca da realidade, do modo como a percebemos e da relação com o outro. Os meios audiovisuais delimitam hoje os espaços e os ambientes construídos, demarcando as linhas de pensamento que os sujeitos poderão seguir.

A partir do texto “A atmosfera fílmica como consciência” da autora Inês Gil¹³, percebemos que a atmosfera temporal interessa-se pelo papel do tempo e da sua duração, o movimento da narrativa das imagens vai ser o que caracteriza realmente a atmosfera do filme e do seu conteúdo. A sobreposição desses dois universos cria uma atmosfera única em que o presente torna-se passado e o futuro presente.

Tal como refere a autora, “as ferramentas audiovisuais conseguem ilustrar eficazmente momentos que se pretendem intensos, que geram emoções e sensações” (Gil, 2002, p. 5). Através do processo de realização e edição do filme é possível, a título de exemplo, provocar uma lentidão de movimento (através do *slow motion*), ou no plano oposto introduzir uma “aceleração” do tempo (através de uma *elipse* temporal). Essas ferramentas em concreto permitem criar uma conexão, afirmando-se como um instrumento de acompanhamento emocional eficaz para o processo de identificação entre o filme e o espectador. Quando esse processo se torna eficaz, transforma e enriquece a experiência da visualização e da análise das imagens, afinal a imagem quando é eficazmente manipulada, poderá provocar no espectador significados ou sentimentos em que este não tinha reparado ou que nem sabia que existiam até então.

¹³ Inês, Gil, “A Atmosfera fílmica como consciência”, Edições Universitárias Lusófonas, repositório Lusófona, 2002
<http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/712/A%20atmosfera%20f%C3%ADlmica%20como%20conciencia.pdf?sequence=1>

As imagens, qualquer que seja a sua natureza, são elementos importantíssimos para o acompanhamento do processo histórico, assim como para a construção do discurso histórico-narrativo. Poderemos então afirmar a partir do texto, que os meios audiovisuais e o formato do filme sempre se interessaram pela atmosfera e pela representação cénica porque têm uma infinidade de ferramentas que a representam e conseguem afectar sensorialmente o espectador.

A propósito da atmosfera na narrativa do filme, refere ainda Gil, “que os expressionistas alemães em pleno século XX, já associavam o conceito de atmosfera fílmica a uma espécie de “*stimmung*”, que seria um género de disposição da alma e do espírito, das “*auras*” do mundo que o filme transmitiria” (Gil, 2002, p. 1). Conclui-se que conceitos fílmicos como: tempo, espaço, som, imagem, ritmo, enquadramento, luz, contribuem para a criação da atmosfera fílmica.

Estas novas formas de comunicação visual apresentam simultaneamente uma aparente dicotomia, por um lado representam-se através de uma linguagem informacional e tecnológica mas por outro lado, procuram representar-se também através de um processo que apela à inspiração humana, a algo criativo que vai resultar posteriormente numa metamorfose entre tecnologia e emoção. Ao fazê-lo, estas novas formas comunicacionais aparentam querer “dialogar” e regressar aos conceitos da idade clássica, à raiz do conceito Grego da *Poeisis*, que definia o processo criativo e artístico como uma produção, algo muito interior, emocional.

A discussão contemporânea da inevitável fusão arte-tecnologia que faz reemergir o conceito da *Poeisis* tem um ponto marcante em Martin Heidegger, em concreto numa das suas obras de referência “The Question Concerning Technology” (1954), que “arrasta” para os dias de hoje essa mesma discussão. Segundo Heidegger, a análise destes problemas contemporâneos implica regressar ao movimento do pensamento clássico grego, movimento que teve um papel primordial na estruturação teórica do processo criativo humano, que era definido à altura como a vontade do homem de conhecer para além do concreto, em direcção à essência das coisas, que será o mesmo que dizer à essência do *Ser*.

Heidegger designou a técnica artística como um tipo de manifestação individual, (ligada ao *Ser*) que surge pela primeira vez na Grécia antiga onde esta era

concebida como um modo de interpretação do mundo através de dois processos: a *Poeisis* que seria a acção ou a capacidade de produzir ou fazer algo de forma criativa através da inspiração da alma e a *Techné* que se referia à capacidade de produzir um objecto por meios racionais e físicos.

Contextualizado ao período da emergência da globalização e da afirmação das sociedades pós-modernas da 2ª metade do século XX, Heidegger aborda na obra acima referenciada a problemática de que a arte se estaria a afastar da técnica e que esta por sua vez também não fora muitas vezes acolhida no seio da arte contemporânea, o que pressupunha uma clara cisão e fragmentação entre estes dois conceitos que se afirmavam como indissociáveis. Questionando-se sobre o papel da técnica e do entendimento cultural e contemporâneo da arte na sociedade pós-moderna, a questão central para Heidegger passaria por saber interpretar o modo como se reflectiria a tensão entre arte e técnica na produção artística moderna (cinema, fotografia, pintura, música), e como seria possível interpretar a cultura quando esta era “invadida” pela comunicação, meios, dispositivos, tecnologia.

A questão subjacente colocada por Heidegger apontava na necessidade de se conseguir interpretar qual seria o papel das novas técnicas no contexto mediático que emergia na 2ª metade do século XX. Na sua óptica a grande diferença da técnica moderna que emergia no século XX comparada com a técnica antiga mais clássica era o modo de revelação da verdade, a revelação da arte deixa de ser uma produção (*Poeisis*) e passa a ser uma extracção (como resultado da massificação mediática) através de novos dispositivos comunicacionais. Heidegger anteviu a realidade de hoje apresentada como uma realidade artificial (cópia), em que tudo é revelado muito tecnicamente e nesse sentido não poderia ser realista nem profícuo falar-se em arte e técnica separadamente. A partir do autor, já em pleno século XX entendemos que a modernidade está ligada ao *Ser*, com o modo de estar no mundo, com experiência e interacção.

Hoje no século XXI assistimos ao mesmo tipo de discussão e questionamento sobre a imersão das tecnologias num novo ambiente cultural, facto que torna interessante analisar e estabelecer uma correlação histórica com as concepções de Heidegger.

Imersos hoje numa nova *era* informacional, reproduzida através da tecnologia dos *media* e do digital, falamos então de novas lógicas de apreensão do mundo do processamento automático da informação, da nova condição da experiência, do virtual.

A revolução da arte na época do virtual não é apenas uma nova maneira de fazer arte mas uma utilização revolucionária das ferramentas digitais, para se continuar a fazer arte. Consequentemente, na convergência entre comunicação, arte e tecnologia encontram-se novas formas de percepção e de abordagem estética. Vemos que a técnica constitui o processo central de todos os domínios da acção humana. Não há arte, imagem, cultura sem dimensão técnica. Recuperamos hoje a partir da reflexão de Heidegger a importância da injunção entre arte e técnica (hoje tecnologia) para podermos ter a noção dos danos provocados pela sua separação.

As interacções entre arte e tecnologia, nos campos da fotografia, vídeo, cinema, multimédia, propõem novas abordagens criativas entre imagem e som, diferentes formas de narração e construção de significados. Ao se utilizar os meios de comunicação presentes no quotidiano do indivíduo, as artes da comunicação pretendem interferir directamente e responder às exigências da modernidade, despertando novas experiências estéticas. A arte também passou a ser linguagem audiovisual.

Hoje não procuramos só o novo mas também a multidisciplinariedade e experiencialismo de saberes de novas formas. A arte degenera-se e aproxima-se da condição de teatro, de multivídeo que veio ocupar o espaço do museu, atinge uma disseminação social, entra nas nossas mentes como imagem em movimento. Como o vídeo é um dispositivo móvel, consegue chegar até ao público através de vários géneros, formas, narrativas e a nível comunicacional hoje isso torna-se fulcral.

Tal como já abordado no capítulo I deste projecto, de acordo com Robert Janes, para a comunidade museológica esta realidade de multidisciplinariedade e novas formas culturais parece ser relativamente consensual, a questão fracturante passará pelo facto de os museus serem hoje o último reduto/dispositivo da arte tradicional que vai resistindo à chamada cultura do audiovisual, tornando por isso necessário regressar à reflexão sobre a questão dos dispositivos culturais e da sua utilidade nas nossas sociedades e organizações laborais cada vez mais híper-mediatizadas.

Percebemos que tem sido na superação de alguns posicionamentos de carácter mais dogmático, que os museus têm mantido a sua essência de espaços privilegiados de preservação da memória, mas evoluído ao mesmo tempo para métodos e modos apelativos e contemporâneos, o que tem implicado obrigatoriamente a “imersão” na componente tecnológica e audiovisual, através da superação de antigas cisões e fronteiras ideológicas.

Nesta nova realidade os museus aparecem como os dispositivos contemporâneos que concretizam essa mediação, criam novos sentidos e significados, assumem-se como mediadores de novas linguagens, inseridos numa realidade cultural cada vez mais híbrida. Além de representantes simbólicos de uma cidade, de um país ou de uma empresa, os novos *museu-espectáculo* (expressão de Robert Janes), vivem entre a sociedade cultural e a sociedade mediática.

III.2 O filme como Indutor de Emoções

Ao revisitarmos a cronologia dos acontecimentos e do contexto que desencadearam o aparecimento da imagem e da fotografia, da sua importância bem como das transformações socioculturais associadas, percebemos que o aparecimento da imagem técnica, no século XIX, surge como uma garantia de objectividade de factualidade daquilo que representa, a chamada matriz positiva, em que a imagem correspondia à realidade, à verdade, estruturando-se nessa configuração.

Para nos ajudar a interpretar esta arqueologia da imagem Tom Gunning no seu artigo científico de 2007 *“To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision”*¹⁴ refere a dicotomia que a fotografia assumiu nos finais do século XIX e princípio do séc. XX, uma vez que por um lado assume um estatuto realista que confirma o que existiu mas por outro, visa um fenómeno sinistro e inquietante que mostra a ausência e remete para a morte do objecto, repetição de desejo, perpetuação associado ao sobrenatural, ruínas da memória, como se de facto o lar da fotografia fosse mesmo o cemitério. Ao assumir

¹⁴ Tom Gunning: *To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision*., Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology pp. 94–127: 2007

o seu papel de médium, a fotografia, e mais tarde a imagem, sempre quiseram reivindicar o seu lado sobrenatural e fantasioso, ao mesmo tempo que o lado real.

A reflexão de Gunning ajuda-nos a perceber o contexto do aparecimento da imagem e da fotografia, demonstrando-nos que as imagens inicialmente aparecem numa perspectiva imaterial, espectral, de leveza, tornam-se instáveis e transferem-se para a problemática do seu significado, em que cada um interpreta dentro do seu entendimento. A imagem na óptica do autor, desde o seu princípio sempre conseguiu criar e explorar um dramatismo que nos cria a nós um conjunto subjectivo sobre a realidade. Essa característica e capacidade dupla, do invisível, da magia e do espectral sempre a centraram num contexto muito positivista, inicialmente através do suporte fotográfico, depois através de outros suportes e dispositivos, como o foi o caso do cinema. A imagem técnica aparece então num contexto positivista que perdurou até à entrada em massa dos outros meios de comunicação, mas que parece querer nos dias de hoje recuperar o seu lugar perdido. A partir deste ambiente poderá contextualizar-se o início do século XX como o período em que é salientado o papel valioso que o filme desempenhava na expressão e na indução de emoções no ser humano.

Hugo Munsterberg, psicólogo alemão que foi também um prestigiado filósofo do cinema, afirma-se como um dos primeiros psicólogos a tentar conciliar o filme com a psicologia. Considerado o pai espiritual de muitas correntes da teoria do cinema, deu ênfase a um espectador activo, que preenchesse as lacunas do cinema por meios de investimento intelectuais e emocionais, quando explorou o entendimento de que os filmes produzem eventos mentais. Na sua obra de 1916 “ *The photoplay: A psychological study*”, o autor dedica especial atenção às narrativas cinematográficas da sua época, analisando o impacto psicológico no espectador centrado em processos como a atenção, realçando a prioridade que deveria ser dada à comunicação através da peça fílmica, explorando aquilo que considerava ser todo o seu potencial.

Sobre Munsterberg, o autor André França no artigo “ Das teorias do cinema à análise fílmica”¹⁵ refere que “este acreditava que a mente se organizava de forma

¹⁵ André França, “ Das teorias do cinema à análise fílmica”, Universidade Federal da Bahia, 2002
<http://www.andrefranca.com/andre/dissertacao.pdf>

hierárquica com vários níveis inferiores e superiores em que cada um destes níveis lidava com um tipo de estímulo diferente” (França, 2002, p.21). No primeiro destes níveis a mente dá movimento ao mundo sensorial, ela confere movimento aos estímulos. Esses fenómenos da percepção do movimento eram explicados por Munsterberg através daquilo que definiu como o fenómeno-phi, que se traduzia no movimento ilusório de linhas, figuras ou outros objectos mostrados numa rápida sucessão de posições diferentes, sem que na verdade qualquer movimento autêntico fosse apresentado à visão.

A partir do texto e da análise de França sobre Munsteberg vemos que o fenómeno- phi seria uma característica de um nível inferior da mente que de forma activa organizava os elementos apreendidos pela percepção originando assim o movimento. A tecnologia do cinema por outro lado ia sendo desenvolvida no sentido de aproveitar este poder da mente de transformar em fluxo contínuo de movimento imagens distintas, apresentadas em série. É a partir dessa capacidade que o autor concebe todo o processo cinemático como um processo mental. A mente seria, assim, a fonte do cineasta, a substância dos filmes.

Munsteberg dá-nos em pleno início de século XX uma abordagem científica e psicológica que nos ajuda a perceber que no nível mais alto da mente situar-se-ia a sede das emoções, considerado por Munsterberg como os eventos mentais completos. Os diversos tipos de montagem iriam então conferir aos filmes organização, força e direcção dramática. A própria história do filme seria o elemento correspondente às emoções, o elemento fundamental da obra e que organizaria os elementos dos níveis inferiores. Registar emoções seria portanto o objectivo central da “peça cinematográfica”, o cinema e o filme seriam um veículo da mente e não do mundo.

A partir desta análise do autor, vemos que a experiência de encontro do espectador com o filme é acima de tudo experiência. O encontro da mente com o objecto da arte fílmica seria como que uma simbiose através de um objecto feito e construído especificamente para esse efeito. O filme proporcionaria um sentimento de alheamento, de isolamento mútuo do filme e do espectador com o mundo ao mesmo tempo que os dois se encontram, o estado que Munsterberg define como *atenção*

extasiada em que a mente se afasta de todos os compromissos do mundo enquanto está absorvida na apreciação da narrativa fílmica.

O cinema narrativo era o produto que alcançava e se realizava no verdadeiro domínio ao qual o cinema se dirigia: a mente humana. Os filmes na sua óptica eram feitos a partir do conjunto dos recursos da própria mente humana. Assim para um espectador na sala escura, a experiência cinematográfica seria uma espécie de processamento mental a partir dos elementos oferecidos durante a projecção. O trabalho do cineasta seria organizar de tal modo os elementos que considerando as leis intuitivas da mente, esta pudesse, através de inspiração, gerar assim o filme. Era desta maneira que o cinema era considerado uma arte da mente, será por isso importante recordar e contextualizar a expressão que passou a apelidar o cinema em meados do século XX como *a fábrica de sonhos*.

A partir de Munsterberg é também possível contextualizar o início do século XX como o período em que é reforçado o papel importante que o filme desempenhava na expressão e na indução de emoções no ser humano. A este propósito Patrícia Arriaga no seu estudo de 2010, *“Fábrica de Emoções: A Eficácia da exposição a excertos de filmes na indução de emoções”* (já referenciado na página 8) chama a atenção que “Munsteberg conclui nas suas experiências que as emoções poderiam manifestar-se em diferentes tipos de resposta baseadas em vários indicadores, tais como cultura, tipo de emoção ou características individuais do espectador, e que os filmes e o recurso a histórias eram os procedimentos mais eficientes na indução de estados afectivos” (Arriaga, 2010, p.64). O filme funcionava assim como um mensageiro que conectava o emissor da mensagem e o receptor, assumindo um papel fulcral através da sua linguagem emocional própria.

Na transposição para o grande impasse vivido na pós-modernidade e na sua “cultura da visualidade” (expressão utilizada em diversas das suas obras por Jean Baudrillard), talvez seja pertinente abordar e reflectir sobre a intensa e complexa relação que estabelecemos com as imagens, certamente bastante diferente de quando surgiram as primeiras representações visuais, uma vez que nunca na história da humanidade, tivemos uma produção tão difusa e incessante de visualidades.

Nestas novas paisagens audiovisuais pretende-se encontrar elementos de ligação, que deixem um significado, uma simbologia, uma marca ou uma representação. Nos tempos pós-modernos entende-se que as imagens ganham um destaque ímpar ao se converterem num campo cultural autónomo e quase arrebatador, que actualizam matrizes culturais e dão novo significado a hábitos e práticas quotidianas, constituintes da nossa contemporaneidade.

É nesse quadro que o filme museológico se pode posicionar como construção de memória, de um arquivo vivo que nos transporta ao passado dando garantias em relação ao futuro, que possa conduzir aos “outros”, que dê uma garantia de temporalidade e continuidade.

Neste ponto do trabalho poder-se-á colocar então as seguintes questões:

1. Existe hoje um papel reconhecido de relevância e significativo impacto, para o filme enquanto dispositivo contemporâneo de eleição das nossas sociedades?
2. Estarão os Museus a explorar a potencialidade destas novas ferramentas audiovisuais junto do seu público-alvo, através de novas e apelativas linguagens comunicacionais?

Podemos afirmar que um museu de uma empresa centenária, como é o caso da EPAL, tem no presente e poderá ter no futuro um papel primordial no reforço de uma identidade ou identificação histórica entre a empresa e os seus colaboradores. Esse passo poderá estruturar-se a partir de um entendimento da história da empresa, nomeadamente dos episódios históricos mais relevantes na história da EPAL. Importará essencialmente introduzir esse conhecimento generalizado ou no mínimo evitar o seu desconhecimento.

Outro conceito subjacente a este projecto é também o de pós-memória, que nos remete para a prática de representarmos um evento ou acontecimento que mesmo não sendo nosso pelo menos temporalmente, poderá ter que ver com uma identidade

comum, vivida por antepassados comuns, funcionando como uma herança cultural comunicada às gerações seguintes (casos do *Holocausto* ou do *11 de Setembro* a título de exemplo). Esta ideia fica bem patente na tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova, do texto de 2012 “*Quando as imagens tocam o real*”¹⁶ de Georges Didi-Huberman, um dos conceituados autores que incide muito do seu trabalho sobre a relação entre a representação da imagem e o subconsciente humano, onde o autor refere, a propósito desta aura de representação e simbolismo que “assim como não há forma sem formação não existe imagem sem imaginação” (Carmello, Casa Nova, 2012, pág. 204).

Para Huberman quando falamos de pós-memória, “a imaginação assume um papel fulcral e de dianteira sendo um elemento fundamental na comunicação, a chamada regra da imitação em que toda a imagem reproduz qualquer coisa, como uma licença para a imaginação” (Carmello, Casa Nova, 2012, pág. 204). O autor fala neste texto no discurso inicial da imagem e da sua recepção, encarado como um discurso positivista, como um espelho que servia como memória. Numa outra perspectiva o autor destaca o desafio que a quimera de tecnologias e mediações provocam no estatuto que a imagem assume no séc. XXI, uma vez que nas suas palavras “nunca a imagem se impôs com tanta força no nosso universo estético, técnico, quotidiano, político, histórico” (Carmello, Casa Nova, 2012, pág. 205). No decorrer da tradução de Carmello e Nova, vemos que o autor aponta para uma consequência um pouco nefasta que desloca a imagem para processos de “dilaceramentos, reivindicações contraditórias, manipulações imorais e execrações moralizantes” (Carmello, Casa Nova, 2012, pág. 205). A interrogação que o autor deixa subjacente é perceber então a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem.

A partir desta análise percebemos hoje porque é que o audiovisual tem através das suas próprias características e dos avanços tecnológicos, a capacidade de nos fazer viajar pelas fronteiras da mente/alma até à dimensão do subconsciente. A imagem pensa e faz pensar e é nesse sentido que ela contém uma pedagogia intrínseca, para

¹⁶ PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, MG
<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>

que também possa ser abordada como espaço de construção de conhecimento, assumindo-se como movimento, luz, cores, ritmos, sons.

O que se espera de uma produção de imagens é que considere o tempo de reflexão, da assimilação do saber, da consolidação, da memória.

III.3 A Música e a Indução de Emoções

A partir da análise semântica da palavra audiovisual, encontramos a junção de duas palavras opostas mas com significados complementares e indissociáveis entre si: as palavras áudio e visual. Entendemos hoje que à semelhança da imagem também o áudio detém características sensoriais que induzem eficazmente emoções, no entanto o processo de indução emocional através da música é diferenciado da indução emocional visual, sendo a distinção fundamental uma vez que os mecanismos diferem ao nível do processo interpretativo (o que faz com que provavelmente a indução através da música seja efectivamente mais complexa de analisar).

A espacialização visual tende a separar, a dividir o espaço e a narrativa, mantendo os elementos à distância, a audição aproxima, envolve, pois obriga a uma relação mais próxima, mais íntima. Todos os ouvintes têm de estar próximos de um dispositivo para o conseguir escutar, a designada “escuta sensível” que vai produzir um despertar sensorial através de um resgate dos sentidos, acentuando uma crítica sensível auditiva que traga contribuição à produção de conhecimento. A este propósito referenciamos o estudo “Indução de emoções através de breves excertos musicais”¹⁷ desenvolvido em 2010 pelas investigadoras Patrícia Arriaga, Ana Franco e Patrícia Campos do Centro de Investigação de Intervenção Social do ISCTE/IUL, que testou a eficácia de vários excertos musicais na indução de quatro estados emocionais: tristeza, alegria, medo ou raiva e estado neutro.

Para as autoras os resultados e as conclusões que alguns estudos têm apresentado em relação a esta temática, que demonstram que a música pode ser uma

¹⁷ Patrícia Arriaga, Ana Franco, Patrícia Campos, “Indução de emoções através de breves excertos musicais”, Laboratório de Psicologia, 8 (1): 3-20, 2010, I.S.P.A.
http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/3423/1/LP_8_3-20.pdf

via para os indivíduos gerirem e regularem o seu estado afectivo, têm sido baseados na teoria da gestão dos estados de espírito (*Mood-managment theory, Zillmann, 2000*). Zillman, autor de referência nesta temática retira evidências de que a música pode ser uma via para os indivíduos gerirem e regularem o seu estado afectivo, dando como exemplo os indivíduos que se sintam aborrecidos e que estão mais receptivos a estímulos musicais ritmados, ou indivíduos que se sintam com níveis alto de adrenalina ou excitação e terão preferência por músicas mais calmas ou relaxantes.

O estudo de Zilman que as autoras destacam, tem contribuído para que exista hoje um cada vez maior entendimento de que a indução de emoções pela música tem inclusive reflexo no tronco central. Considera-se que uma característica acústica é interpretada pelo cérebro como um sinal potencial, tendo como resultado a activação do sistema nervoso central logo nos estádios mais precoces do processo auditivo. Será um processo semelhante à imagética visual explorada por Damásio (processo no qual as emoções são induzidas por uma imagem), sendo que neste objecto em estudo as emoções experienciadas são resultantes da interacção entre a música e as imagens.

A memória episódica vai ser o resultado desse processo, quer isto dizer que as emoções induzidas são o reflexo do resultado das memórias induzidas pela imagem e pela música, evidenciadas na manifestação das componentes afectivas, experienciais, expressivas ou até fisiológicas no sistema da resposta emocional. Conclui-se que o processo de indução emocional pela música pode ser confundido com a percepção emocional cognitiva oriunda da imagem, mas os mecanismos subjacentes de ambas diferem ao nível do processo de formação, sendo por isso que a indução emocional se torna mais complexa de avaliar que a cognitiva.

O poder de mobilização emocional da música tem mobilizado uma reflexão sobre a sua utilização e interdisciplinaridade no intuito de promover o bem-estar e integração das pessoas em diferentes âmbitos. Referimos como exemplo o projecto desenvolvido em 2004 sob a responsabilidade das Doutoradas Ivone Evangelista Cabral e Neide Aparecida Titonelli Alvim na área da saúde “O Lugar da Música no Espaço do

Cuidado Terapêutico: Sensibilizando Enfermeiros com a Dinâmica Musical”¹⁸, que apresenta um estudo sobre a influência da música no corpo, como forma de sensibilização junto destes profissionais de saúde, em relação ao uso da música no exercício da sua actividade profissional junto dos doentes. O objectivo das autoras era possibilitar que os terapeutas recorressem às qualidades musicais como estratégia importante de modo a sensibilizar os enfermeiros sobre as possibilidades da música como recurso terapêutico.

No estudo referido as autoras definem a música como “expressão artística e cultural importante e universal” (Bergold, Alvim, Cabral, 2004, p.262) que tem tido uma aplicabilidade cada vez mais abrangente e universal. A partir dos resultados obtidos as autoras concluem que “o grau de velocidade e a rítmica de uma determinada música, define em cada pessoa o andamento das emoções, lembranças, sensações e emoções” (Bergold, Alvim, Cabral, 2004, p.265), logo os humanos percebem desde sempre a música como algo mais do que um simples som, visto que esta provoca percepção visual, actividade motora sensorial, processamento de informação abstracta e simbólica, assim como a expressão de diferentes emoções. Nesse enquadramento o cérebro de cada pessoa processa uma determinada música de uma determinada forma, de acordo com o foco do ouvinte e da sua experiência pessoal de vida, das suas convicções e valores. A música também apresenta possibilidades psicopedagógicas, pois influencia a atenção, a memória, o desenvolvimento do pensamento lógico e a maturação intelectual. A capacidade de criar necessita de integração entre percepção, emoção e racionalidade, podendo ser estimuladas pela experiência musical.

A pesquisa revelou e confirmou ainda o potencial da dinâmica musical como espaço da educação dialógica, constituindo-se efectivamente como estratégia importante na sensibilização dos enfermeiros sobre as possibilidades da música como recurso terapêutico.

O grupo concluiu que a música age sobre todo o corpo, mas destaca o facto curioso de cada estilo musical, estimular determinadas localizações específicas do

¹⁸ Trabalho desenvolvido em 2004 no espaço da disciplina “*Oficina de Análise Institucional, Práticas Artísticas e Produção do Conhecimento*” do Curso de Mestrado em Enfermagem de Pós-Graduação da Escola de Enfermagem Anna Nery (EEAN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro:
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-07072006000200010&script=sci_arttext

cérebro. Os benefícios entendidos vão desde a prevenção do stress ao tratamento de níveis elevados de tensão e desgaste psicológico junto dos profissionais e dos próprios doentes.

Depreende-se neste estudo que a narrativa descritiva da imagem em associação com o estímulo musical, pode constituir-se como um bom instrumento de exploração emocional, constituindo-se como linguagem simbólica e representativa, a nível de uma narrativa subconsciente de carácter pessoal.

Tempo e lugar estão intimamente relacionados através da experiência musical e ao escutarmos músicas que estão ligadas à nossa história revivemos lembranças, impressões e emoções relacionadas aos eventos que imprimiram um significado na nossa vida. Assim a música ao estimular a produção de subjectividade, traz a singularidade de cada pessoa à tona, as suas vivências culturais, familiares e pessoais, facilitando e evidenciando com isso a singularidade de cada indivíduo.

Se pesquisarmos sobre a transversalidade social que a utilização das potencialidades sensoriais musicais assumem hoje, observamos a utilização da música como técnica e ferramenta avançada no campo do marketing comercial em que diferentes tipos de música e o grau de velocidade que se imprime à execução de um determinado trecho musical define o andamento e o ritmo subconsciente dos consumidores, tendo em conta os objectivos de uma também diferente resposta emocional por parte desses mesmos consumidores. Também em actividades de lazer, em concreto nos ginásios desportivos as músicas ritmadas são utilizadas hoje para estimular e motivar determinados movimentos mecânicos e uma participação activa por parte dos utilizadores. Introduzimos estes breves exemplos e outros na realidade poderiam ser citados, no sentido em que são ilustrativos de como os recursos audiovisuais são mediadores de interacção que se fundem cada vez com mais intensidade no quotidiano e na interacção contemporânea dos sujeitos.

Tomando então por referência o facto de as emoções serem hoje vistas como informativas e como significativas para a compreensão e avaliação das situações da vida, pretendo com este trabalho de projecto explorar a possibilidade da utilização de trechos musicais no filme museológico, constituídos por uma musicalidade fortemente emocional e identitária. O pressuposto passará pela exploração da importância da

música através do filme como factor e potencial desencadeador de expressão emocional, catalisadora de tomada de consciência e facilitadora de expressão emocional. A imagem e o som estão presentes desde sempre na nossa sociedade e configura-se como um meio poderoso de comunicação e convívio social. A versatilidade dos recursos audiovisuais, do seu registo, uso, produção e edição de imagens e sons podem gerar novas formas de compreensão acerca da realidade, do modo de vê-la e também da relação que desenvolvemos com os outros.

Capítulo 4: Um novo paradigma Cultural

IV. 1 Metamorfoses da Cultura Contemporânea

Um dos principais problemas que singularizam as transformações e a situação da nossa cultura contemporânea passa hoje pelo processo da mediatização comunicacional. A vertente cada vez mais psicológica dos processos de socialização e de educação dominantes na contemporaneidade, oriundos da proliferação dos *media*, apresentam à cultura uma desafio de transformação, no intuito de procurar novas palavras, representações e ideias que permitam experienciar e compreender os fenómenos de manifestação cultural, portanto uma metamorfose de saberes e práticas dos homens e das sociedades.

Talvez mais importante que reconhecer esta evidência, será verificar que o mesmo processo que impôs à história uma função educativa pelo qual os cidadãos se formam e formam opinião e convicções, transporta hoje novos processos mediáticos que vão ao mesmo tempo criar as condições que levam a história a apresentar-se preferencialmente através de símbolos, com anteviu Edmund Leach, numa espécie de discurso partilhado sobre o passado, capaz de ligar os que através dela se reconhecem.

Será nesse ponto, que o passado que a história pretende explicar, se conecta com o espectador?

A realidade é que durante o século XX toda a interdisciplinaridade que a novidade tecnológica transportou, foi também aplicada à educação e à pedagogia, sempre acompanhada de discursos sobre mudanças de paradigma e inovação pedagógica. Apontamos a reflexão sobre a componente pedagógica do audiovisual do

professor António Luís Ferronha, que na sua obra de 2001, *“Linguagem Audiovisual-Pedagogia com a Imagem”*, refere a esse propósito “uma absoluta necessidade de uma reforma educativa estruturada através de uma linguagem audiovisual adaptada” (Ferronha, 2001, p.11) que introduzisse nos alunos uma necessidade de alterar esquemas mentais que lhes permitisse ler os símbolos e a imagética que contorna a realidade.

A intensificação tecnológica verificada na última década que originou a introdução de suportes e dispositivos audiovisuais nas salas de aula por parte dos professores (como por exemplo, os vídeos disponibilizados na internet através do *podcasting* ou mesmo a utilização de redes sociais como o *youtube*) parecem dar razão ao autor. A evidência aponta no sentido de que essas práticas têm servido como ferramentas complementares ao ensino tradicional, uma vez que normalmente têm receptividade junto do público estudantil.

Esta obra de Ferronha, contextualizada no período de viragem do séc. XX para o séc. XXI destaca a perspectiva do autor sobre o facto de os alunos viverem num “universo” que caracteriza como uma iconosfera/ videosfera, onde estes “respiram e crescem rodeados de imagens, na designada civilização da imagem” (Ferronha, 2001, p.13) que se vai transformar naquilo que designa como “autêntica iconocracia”. A evidência parece ser o facto de os audiovisuais surgirem neste século como os “canais” privilegiados que vão definir os cânones e comportamentos culturais modernos. Ao fazê-lo, as mediações sociais e os códigos de linguagem vão ser definidos por toda esta nova simbologia visual:

““O mundo que nos rodeia está grávido de imagens com suporte icónico (vídeo-clips, spots publicitários, televisão, cinema, videogramas) direccionados no enaltecimento da figura humana (...) a estética é a forma predominante da avaliação das coisas e das pessoas (...) de facto já não lidamos com as coisas mas com os seus símbolos e imagens, essa transferência da realidade é que justifica que as imagens sejam cada vez mais importantes na definição dos comportamentos” (Ferronha, 2001, pp. 13-14).

Para o professor Ferronha, os *media* como universo organizado e organizador da informação são os únicos que podem prestar um apoio fundamental na educação nova que emerge das novas plataformas comunicacionais. Informar não é somente dar forma a uma informação, é também dar-lhe uma «forma», uma estrutura no espírito do destinatário:

“Um professor que utilize nas suas aulas um programa de televisão, um programa de rádio, um videograma, um artigo de jornal, diapositivos, uma música, está a tornar a sua aula mais actualizada e mais interessante para os seus alunos” (Ferronha, 2001 p. 33,).

Para Ferronha, a actual profusão de imagens e sons está a dar lugar ao nascimento de um novo tipo de inteligência; o homem do hemisfério direito que conhece através das sensações e reage ante os estímulos dos sentidos, não ante as argumentações da razão. A transmissão electrónica de informações em imagem e som propõe uma maneira diferente de inteligibilidade, sabedoria e conhecimento, para através desse processo despertar áreas adormecidas do cérebro de modo a melhor interpretar e consciencializar o mundo onde vivemos. É esse homem do hemisfério direito que hoje procura um determinado tipo de informação e representação nos dispositivos culturais contemporâneos, como é o caso dos museus.

Podemos então concluir que as imagens e a música exercem reciprocamente a sua expressão através das suas características sensoriais próprias. Quando essas ferramentas audiovisuais são eficazmente manipuladas, a mensagem reproduzir-se-á através de diversos estímulos sensoriais. Uma cena pode ter uma atmosfera neutra mas ser colorida de alegria ou tristeza pela música, as próprias imagens parecerão explicar por si mesmas esse sentimento sem necessidade aparente de música, inversamente a música poderá ser colorida e complementada de certa maneira pela cena a que está associada.

O audiovisual deve ser assumido, não só como linguagem específica mas também como forma de expressão diferenciada da linguagem verbal, uma forma de expressão que, em razão da sua conexão com a sensibilidade e a emotividade, se presta essencialmente para a motivação, mas também para a comunicação:

“A era da informação converte-se em Era da forma. E a forma cumpre a sua função de forma, porque se converte em molde das consciências, os grandes comunicadores são os grandes sedutores, os que sabem manejar as formas” (Ferronha, 2001, p.139,).

Ao adicionarmos uma perspectiva histórica em relação à discussão actual sobre o papel dos meios audiovisuais nas sociedades contemporâneas mediatizadas, poderemos recuperar as concepções teóricas apontadas por Jean Piaget (35 anos após a sua morte) em relação à importância da introdução do audiovisual em processos de aprendizagem. Piaget referia-se concretamente à possibilidade de esses mesmos processos se reproduzirem como estruturadores de construção de pensamento, que decifrasse a complexidade da imagética visual em movimento junto do espectador.

Para nos ajudar a decifrar as análises teóricas de Piaget, Anita Leandro, professora adjunta de cinema e vídeo da universidade federal do Rio de Janeiro, no artigo “ *Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem*” de 2001¹⁹ refere os equívocos apontados por Piaget sobre o estatuto pedagógico que a imagem poderia conter, concretamente em relação à má utilização que dela se fazia.

A partir do artigo é perceptível para a autora que Piaget proclamava a inadequação de uma pedagogia presente no século XX que parecia não conseguir adaptar-se aos novos modelos tecnológicos, por outro lado este apontava a necessidade do desenvolvimento de uma capacidade de leitura audiovisual por parte dos próprios alunos/espectadores, sustentando que “a inteligência interpretativa não se poderia reduzir às imagens ou modelo narrativo de um filme mas sim extrapolar os limites do mesmo” (Leandro, 2001, p.31). Na óptica de Piaget é então essencial o espectador desenvolver uma capacidade de interpretação que deixe um espaço por “preencher”, um livre arbítrio criativo e interpretativo.

A partir do artigo, Piaget depreende que a imagem pensa e faz pensar e é nesse sentido que ela contém uma pedagogia intrínseca; ao não se apreenderem os

¹⁹ Anita Leandro, “ *Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem*”, Comunicação & educação, São Paulo, (21): 29 a 36, maio/ago. 2001
<http://www.revistas.usp.br/comeduc/article/view/36974>

ensinamentos destas novas linguagens visuais, correr-se-á o risco de reproduzir uma mera estética industrial desconsiderando o verdadeiro alcance da linguagem cinematográfica e audiovisual a meras “*representações imagéticas falantes*” (Piaget *apud* Leandro, 2001, p.31).

Concluimos então que as lições de pedagogia das imagens não se podem restringir a um conteúdo ético. Não chegará por exemplo produzir um filme de aprendizagem se o espectador não se inserir na própria história e dinâmica das imagens e do movimento da narrativa, para que as imagens também possam ser abordadas como espaço de construção de conhecimento, para que elas também possam pensar e com isso ensinar a pensar mais e melhor.

Percebemos (tal como referenciado no capítulo 3) que a atmosfera fílmica é indissociável do seu contexto porque acentua e prolonga as forças da atmosfera fílmica no espectador. O dinamismo da percepção vai além do espaço físico do momento, anulando as experiências sensíveis momentâneas.

Mais do que a própria experiência o filme deixa como legado uma apreensão emocional que é constituinte da atmosfera fílmica. Depois de nos relacionarmos com o objecto do filme os espaços deixam de ser lugares passivos de coexistência, tornam-se actores e adquirem uma dimensão afectiva nova. É por isso que a atmosfera fílmica se aproxima da consciência de uma relação de si com os espaços coexistentes e com a história.

O que se espera então de uma práxis do audiovisual na educação cultural é uma contrapartida e alternativa a uma estética comercial ou seja uma produção de imagens que considere o tempo de reflexão, da assimilação do saber, da consolidação da memória.

Nesse sentido o desafio sugerido neste projecto é a possibilidade do vídeo apoiar a aprendizagem e desenvolvimento de um conhecimento sustentado da história da empresa e dos seus núcleos museológicos, através de imagens compostas, metáforas, simbolismos, analogias visuais, condensação do tempo, poder narrativo, simbologias, explorando a possibilidade de o mesmo providenciar experiências

mostrando informação inacessível, acontecimento únicos ou eventos raros, sequências cronológicas, materiais de recurso para análise, eventos encenados como experiências complexas ou dramatizações.

O objectivo é que o filme produza uma capacidade de alimentar/ estimular as motivações que possam resultar numa mudança de atitudes e opiniões suscitando empatia e envolvimento.

IV. 2 O filme como Antropologia da memória

Tendo em conta o contexto da sociedade em que vivemos, estruturada e representada cada vez mais através de interacções sociais mediáticas que se desenrolam a uma velocidade vertiginosa, percebemos que o tempo é um bem escasso. A possibilidade de termos ao nosso dispor ferramentas que consigam eficazmente recuperar e interpretar a memória e a história, fará com que seja possível provocar um abrandamento temporal, uma redução em relação a essa mesma velocidade e ritmo imposto, que disponibilize ao espectador tempo de interpretação e assimilação, de conhecimento e reflexão.

Um filme que evoque uma memória provoca uma paragem, um abrandamento, um desafio á reflexão, ao parar para pensar. O objectivo final passará sempre pela transmissão de uma mensagem às gerações presentes e futuras, através de um “diálogo” audiovisual com esse mesmo público, que possa resultar numa auto-reflexão individual, ou numa perspectiva comum em catarse colectiva:

“ O adjectivo actual tornou-se ambíguo, designando o que decorre e o que caracteriza a nossa época. Para que o passado não seja abolido, é preciso que tudo o que vive seja actualizado. As diferenças temporais entre o passado, o presente e o futuro são aniquilados graças aos simulacros desta actualização” (Godinho, 2012, p. 14)

O desenvolvimento de todas estas tecnologias da informação deu à sociedade uma nova configuração. Actualmente vivemos num mundo totalmente conectado através de redes de fluxos de informação, que vão formatar as novas formas de interacção e apreensão da realidade entre os sujeitos. O desenvolvimento desses novos processos vai assumir uma transversalidade em todos os campos da vida social: trabalho, lazer, educação, o que irá provocar alterações nas noções e referências de tempo e espaço.

Como consequência poder-se-á afirmar o aparecimento de um novo homem dotado de uma flexibilidade comportamental e cognitiva que deverá ser encarado nas suas diversas complexidades (que a ciência já reconhece) e que será mais receptivo a determinadas linguagens. Estaremos então a referir a hipótese de termos novas direcções e implicações de sociabilidade mediadas pelas tecnologias, com extensão ao universo cultural, que poderão encaminhar o estabelecimento de novos padrões de comunicação e trocas informacionais entre os sujeitos das nossas sociedades híper-mediatizadas do século XXI:

“ Cada um de nós está fundeado em diversos grupos que se espraiam ou se estreitam no tempo e no espaço, sucessiva ou simultaneamente, e que no interior destes agrupamentos se desenvolvem memórias colectivas originais, que conservam por algum tempo a recordação de acontecimentos com importância para os seus membros” (Maurice Halbwachs *apud* Godinho 2012, p. 16)

Quando o objectivo é inserir um filme num grupo em contexto laboral (caso do projecto proposto), percebemos que estamos a falar de um ambiente bastante específico, composto por um universo heterogéneo, de elementos de diferentes estratos sociais, habilitações literárias, percurso profissional diferenciado. Sabemos à partida que a disponibilidade/sensibilidade emocional para recepcionar determinada mensagem dentro deste universo não poderá ser encarada de uma forma

determinística ou formatada, logo implicará encontrar as ferramentas que utilizem uma linguagem o mais transversal possível, que consiga resultar em aceitação e receptividade por parte deste público.

A realidade demonstra-nos que a arte sempre teve um papel fundamental no questionar da realidade e das grandes inquietudes humanas e que foi conseguindo encontrar essas mesmas respostas através de representações sensoriais, inclusive em contextos em que a própria ciência parecia não o conseguir fazer. Talvez por essa capacidade o cinema e o filme se tenham assumido no século XX como a forma artística mais completa de metaforizar a realidade. Ao aliar imagem, som e narrativa estes dispositivos permitem simular o passado histórico, reavivar a memória, transportá-la para o presente para depois ajudar a imaginar o futuro. Esse facto permite ao homem experimentar e ter contacto com outras realidades possíveis que contribuem para a construção de identidade e compreensão de uma nova realidade.

O filme permite questionar elementos objectivos da realidade, à semelhança da ciência, desvendando pontos de vista históricos e temporais que contribuem para o conhecimento e uma correcta contextualização dos factos. O processo da recepção e aceitação torna-se fundamental, será o momento em que o espectador interpreta e aceita os dados que a arte lhe revela e que o faz reflectir sobre eles. Será por isso que a riqueza e complexidade de recursos audiovisuais conseguem gerar processos de experimentação/imersão numa determinada realidade e têm tanta aceitação na contemporaneidade.

A representação de uma outra realidade através de um filme transforma-se numa imitação/*mimesis* (expressão referida por Heidegger) que permite uma deslocação espaço-temporal, tornar-se-á nesse sentido essencial desenvolver a capacidade de interpretar esses novos dados cognitivos e sensoriais transmitidos.

Joel Candau, professor de Antropologia na Universidade de Nice (personalidade de referência neste temática), na sua obra de 2013 “Antropologia da memória” introduz uma questão que levanta desde logo uma dúvida que serve de mote para esta discussão: “não terão os sujeitos das sociedades contemporâneas uma compulsão pelas memórias e raízes do passado, e não seremos nós humanos, seres eternamente nostálgicos em relação ao passado que não vivemos”? (Candau, 2013, p.76)

Na linha de pensamento de Damásio, Ekman e Freud, também Candau adopta uma abordagem biológica e científica indicando-nos que a memória está omnipresente em todas as acções humanas e age como uma condicionante na tomada de decisão e na acção. O cérebro articula-se nesse processo como o “motor” de interligação/coordenação das inúmeras sinapses presentes no cérebro humano, que vão produzir mecanismos comportamentais.

Para o autor a partilha cultural é também uma partilha de memória. É importante perceber a memória como reconstrução do passado embora não seja uma reconstrução totalmente fiel, no sentido em que o cérebro humano não consegue reproduzir e avaliar eficazmente todas as condicionantes externas e internas que influenciaram determinada tomada de decisão ou acontecimento:

“ A memória está evidentemente ligada ao tempo, da mesma forma que ao espaço, o que põe em evidência a expressão «o mais longe de que me consigo lembrar». As representações do tempo variam segundo as sociedades, e igualmente no interior de uma mesma sociedade” (...) (Candau, 2013, p. 62)

O autor destaca que durante a sua existência os indivíduos celebram uma série de actividades sociais comuns tais como aniversários, casamentos, encontros anuais de clubes ou associações que estão assentes em memórias partilhadas comuns que funcionam como ponte de entendimento comum e partilha de valores. Quer isto dizer que para Candau, “a única coisa que os membros de um grupo ou de uma sociedade partilham realmente é aquilo que eles esqueceram do seu passado comum” (Candau, 2013, pág. 92).

A difusão cada vez mais rápida de imagens, cada vez mais numerosas, age sobre a memória individual e colectiva numa dicotomia que permite por um lado uma colagem ao imediato e por outro lado um rápido esquecimento, como resultado de uma inovação tecnológica presente no século XXI que se vai reproduzindo e substituindo a uma velocidade vertiginosa.

Segundo Candau, o séc. XX poderá ser contextualizado como um período em que o interesse pelo património floresce, hoje no séc. XXI a preocupação contemporânea pelo património centra-se na transmissão eficaz de um testemunho ou de uma mensagem às gerações futuras. Essa vontade tem vindo a ser concretizada através da capacidade tecnológica disponível, que permite uma reprodução cada vez mais fiel e pormenorizada de uma determinada realidade, mesmo que bastante distante.

São essas novas dinâmicas e diálogos, que lançam o debate sobre a relação entre a história do presente e o modo como esta se deve relacionar com o passado. Falamos então nesse ponto de transmissão cultural:

“ Se memorizar serve para transmitir, será o conteúdo transmitido que o pressiona ou o elo social que alimenta a transmissão? Museus, educação, arte, são afinal encenações da transmissão que visam menos transmitir uma memória do que fazer entrar nas memórias a crença do corpo social na sua própria perpetuação, a fé nas raízes comuns e num destino partilhado?” (Candau, 2013, p. 183)

A partir da reflexão de Candau, torna-se enriquecedor analisar estas novas mediações culturais numa perspectiva inversa, nomeadamente quando percebemos que o presente também influencia a concepção que temos do passado. Quando as representações do passado são influenciadas pelas concepções do presente, assistimos a um processo de recuperação da memória através de uma complexa “viagem” ao passado. Quando existe essa concretização estamos a estabelecer fluxos comunicacionais interligados temporalmente.

IV. 3 A Linguagem Sensorial Audiovisual

Quando falamos em técnicas de som e imagem, quando já na antiguidade clássica os Gregos referiam a techne como uma sabedoria multifacetada como o reflexo da luz do sol, como destacou Heidegger, sabemos que na origem e por detrás da

concretização de todos os inventos e dispositivos técnicos encontramos sonhos e motivações de ultrapassagem da finitude humana, fantasias realizadas, um transporte de distâncias, angústias e separações.

Na contemporaneidade, já não estamos apenas perante o desenvolvimento de instrumentos e de utensílios ou máquinas, destinados a lutar e a superar o enclausuramento espaço-temporal contra a angústia do homem perante a sua historicidade e finitude; assiste-se hoje ao aparecimento vertiginoso de novos dispositivos que transmitem fluxos instantâneos que tendem a circular num espaço global, através de várias dimensões de experiências, que se vão imiscuir no mundo da realidade.

O filme como dispositivo contemporâneo permite uma fidelidade que funciona como uma memória mecânica, que atinge uma tal capacidade de simulação e perfeição que nos faz sentir contemporâneos do passado. Se assim não fosse teríamos de nos questionar porque razão assistimos a um número tão elevado de filmes de época, que ano após ano vão chegando às salas de cinema.

As actuais técnicas fílmicas tornam-nos imaginariamente contemporâneos de todas as temporalidades que nos procederam e realizam virtualmente projectos de futuro. A totalidade das experiências do passado coexiste em cada um dos instantes do presente e de todos os sonhos que durante séculos alimentaram os projectos e os ideais da humanidade, realizados de maneira virtual pelos dispositivos técnicos ao nosso dispor.

O filme conta histórias e as melhores contadas são aquelas que sentimos viver, que experimentamos como se delas fizéssemos parte e que depois nos são úteis de algum modo na vida que vivemos, depois de as ouvir e ver. As histórias começaram por ser contadas e ouvidas, representadas, pintadas nas paredes das cavernas, depois registadas em papel, passaram para novos formatos, do cinema ao audiovisual. A arte em todos tempos, sob qualquer forma que assuma, conta sempre uma história.

Sabemos também que a linguagem audiovisual é a mais próxima da nossa realidade física, é aquela que apela a quase todos os nossos sistemas sensoriais e que

implica vários sistemas simbólicos. Talvez possamos por isso aprender ainda mais sobre a civilização da imagem e do audiovisual em que vivemos mergulhados.

Enquanto actividade de apreensão/construção do mundo, dos outros e de si próprios, o filme educativo traduz-se quer como um surgimento do uso do audiovisual na educação através da tradicional apresentação de conteúdos, quer sobretudo como forma de construção de expressão e identidade dos processos de aprendizagem.

Quando no dia 22 de Março de 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière exibiram para uma pequena plateia o primeiro filme da história exibido em sala, “La Sortie de l’usine Lumière à Lyon”, talvez sem que disso estivessem conscientes os seus autores, foi dado um grande passo para um novo rumo na indústria do entretenimento através da introdução de um novo género narrativo, o documentário de intenção educativa.

Pela primeira vez tínhamos em sala um filme que documentava o mundo, a história, as pessoas, os dramas e as narrativas, criava uma identidade histórica. Nesse sentido a partir desse ponto histórico, temos uma nova timeline espaço-temporal reproduzível em que muito rapidamente, realizadores, produtores, guionistas, educadores, se aperceberam do meio poderoso para ensinar, que acabara de ser inventado.

O ideal de comunicação passa hoje por poder produzir um estímulo, esperando que a percepção desse estímulo por aqueles a quem é destinado produza uma modificação na sua cognição, desencadeando por sua vez outros processos cognitivos. Percebemos hoje através dos cientistas e da ciência que um estímulo se torna por isso identificável quando produz efeitos cognitivos, quando induz uma reacção emocional.

Num filme, o realizador tal como um cirurgião que opera o corpo humano, sabe pelo argumento quais os elementos que compõem o quadro cénico, sobre os quais se deve deter e qual a sequência dos acontecimentos.

Esta programação permite concentrar em poucas imagens todo o dramatismo dos acontecimentos e vivê-los como uma transferência com igual dramatismo. Na realidade nós somos constantemente envolvidos num processo de aprendizagem, entendido não no sentido mecânico de dados e conhecimentos mas como

aprendizagem de capacidades que permitem melhorar dinamicamente o nosso modo de vida.

Para que isso seja possível usamos alguns instrumentos operativos, que nos permitem indagar sobre a realidade que nos rodeia, tirar dela um conhecimento que avaliamos e confrontamos com a realidade de que deriva e comunicando simultaneamente este conhecimento aos outros para que se torne um bem cultural comum. Usamos esse conhecimento para fazer progredir a realidade em que vivemos. A transmissão da mensagem implica portanto o conhecimento do problema que se quer comunicar e a possibilidade que tal comunicação gera conhecimento à sua volta.

O desenvolvimento acentuado dos meios audiovisuais ao longo das últimas décadas tem sido acompanhado por uma percepção de que nem sempre tem existido um correspondente e proporcional entendimento e um verdadeiro esforço de análise e de aplicação das infinitas possibilidades de evolução cultural que estes meios oferecem. O que sabemos é que em muitas ocasiões nem sempre os tempos se mostraram receptivos para abarcar e corresponder às possibilidades que a técnica ofereci.

Teremos então todos de nos interrogar sobre quais serão então os mecanismos que fazem do meio audiovisual um veículo de informação preferencial na comunicação individuo-ambiente, no universo museológico contemporâneo.

O ambiente em que a recepção da mensagem audiovisual tem lugar é especial, as luzes onde o filme é exibido poderão ser atenuadas, a insonorização tendo em conta a importância do áudio no filme poderá ser especialmente estudada; a estrutura narrativa da edição faz com que todas estas operações salientem o seu lado espectacular, gerindo uma focalização da atenção no sujeito, predispondo-o positivamente à recepção da própria mensagem, em que entra em acção os designados mecanismos de espera.

Quer isto dizer que a espera do primeiro enquadramento que evoque os locais e as épocas em que o espectáculo se desenrola, tendo em conta uma sucessão de enquadramentos, conduzem à espera dos acontecimentos que, numa alternância de ritmos e compassos de espera, conduzem aos factos determinantes dos acontecimentos da época. O mecanismo de espera é que determina o desenvolvimento

das verdadeiras estruturas da linguagem e que têm a função de manter vivos o interesse e a participação do espectador durante todo o tempo em que se desenrola o acontecimento.

As técnicas utilizadas como a sucessão das imagens no ecrã comunicam a sensação de movimento, que aliadas às condições ambientais e ao fenómeno da identificação, criam um estado que se pode definir como pré-hipnótico ou pré-onírico. O que isto dizer é que as próprias condições cerebrais são as do sonho, ainda que de olhos abertos e do mesmo modo é envolvida toda a esfera emocional até à esfera física (choro, comoção, riso, identificação); e é por isso que o espectador que acorda de um filme tem quase a sensação de ter participado nos acontecimentos e de ter sido transportado, naquelas escassas dezenas de minutos através de intervalos de tempo e de espaço que nada têm que ver com o real fluir do tempo.

O espectador é obrigado a reconstruir o sentido do que vê e a inseri-lo num contexto, que não pode deixar de estar relacionado com a sua criatividade. Sabemos também hoje que o espectador cinematográfico, apreende geralmente apenas 15% e memoriza só 5% do que vê, o que demonstra que tem efectivamente um evidente esquecimento da mensagem não analisada e retida.

Proclama-se frequentemente que nesta era do “tsunami” da informação as tecnologias abrem ao homem a possibilidade de uma reflexão e de uma inteligência colectiva. Cada filme se afirma como uma reinvenção da arte de contar histórias, que pode estar a uma curta viagem de distância mas que pode proporcionar ao mesmo tempo uma longa viagem no tempo.

Percebemos hoje que comunicação é um conceito indissociável de emoção, que comunicar é também emocionar.

Conclusão

A partir deste trabalho projecto foi possível concluirmos que existe hoje efectivamente um papel reconhecido de relevância e significativo impacto para o filme enquanto dispositivo contemporâneo de eleição das nossas sociedades.

Na realidade percebemos hoje que a incursão visível que as tecnologias têm vindo a efectuar no universo museológico, tem reflectido uma boa receptividade por parte do público em geral, no sentido em que quando os sujeitos identificam determinados códigos de linguagem que lhes são mais familiares, terão à partida uma maior receptividade perante os mesmos.

Parece existir margem para explorar a potencialidade destas novas ferramentas audiovisuais junto do público-alvo museológico, embora seja inegável que tem existido uma atitude de reposicionamento por parte destes dispositivos culturais perante as novas linguagens tecnológicas.

Poderá existir um percurso a desenvolver, com junção de sinergias entre dois tipos de linguagens opostas mas que se poderão complementar entre si, quer isto dizer que pensamos ser possível que um museu possa manter uma imagem de identidade institucional, adoptando simultaneamente linguagens e representações tecnológicas que tenham receptividade junto do público.

O filme proposto deverá ser constituído através de componentes e características que consigam recuperar imagens de arquivo em suporte de fotografia e vídeo, como exemplo dos antigos trabalhadores, da construção das centenárias infra-estruturas, que explique o esforço, o sentido de responsabilidade e dedicação à causa pública por parte de todos os envolvidos ao longo de décadas. Deverá funcionar como um arquivo “vivo” criando uma dinâmica e confrontação geracional entre os actuais trabalhadores, não perdendo de vista sempre a missão da empresa associada a um serviço público, como maior empresa nacional de captação e distribuição de água para consumo humano.

As recapitulações da história e do quadro dos seus principais personagens podem ser reveladoras de determinadas expectativas do público-espectador. O lugar e a força dos argumentos são extremamente importantes para o condicionamento interpretativo desse mesmo espectador e dependem da maneira como são recebidos e vão determinar os argumentos que devem ser utilizados, dando o direccionamento interpretativo individualizado.

Os antepassados da empresa deixaram um legado, um património e uma história, mas ao mesmo tempo coloca-se-nos a questão de saber o que é que no presente, com as ferramentas tecnológicas que temos ao nosso dispor, poderemos deixar de legado às futuras gerações. Pensamos que a resposta passará por no mínimo tentar dar a conhecer a história da empresa, através de uma linguagem eficaz e apelativa.

Num museu ao serviço dos cidadãos e das pessoas temos hoje a obrigação de ser observadores atentos e sensitivos. Se nem que por alguns minutos os possamos fazer viajar, emergir numa viagem intemporal, estaremos a cumprir bem o desafio. A primeira barreira a ultrapassar é colocada muitas vezes por nós próprios, pelas nossas defesas, resistências, ideias-pré-concebidas, pelo receio de nos expormos abandonando a nossa zona de conforto e não sermos bem-sucedidos.

Do mesmo modo que a água faz parte do património do Planeta, também o Museu da Água, da Empresa Portuguesa das Águas Livres, é património dos seus trabalhadores e da memória histórica de Portugal.

A História é uma herança dos nossos antepassados que deverá ser devolvida aos nossos sucessores.

É objectivo deste trabalho projecto que a história da empresa não seja esquecida, pensamos que fruto do processo de reestruturação que está a ocorrer na EPAL, esta é a altura correcta para executar este projecto.

Um museu tem e terá sempre essa obrigação moral para com as gerações presentes e futuras.

Poderá ser essa diferença entre passarmos apenas e simplesmente pelas coisas, ou em alternativa deixar que estas passem por nós.

Referências Bibliográficas

- BRUNO, Bárbara. *Galerias Subterrâneas e Chafarizes Monumentais de Lisboa abastecidos pelo Aqueduto das Águas Livres*. EPAL, Empresa Portuguesa das Águas Livres, S.A., 2012.
- CANDAU, Joel. *Antropologia da memória. Epistemologia e Sociedade*. Instituto Piaget, 2013

- DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. Fórum da Ciência. Publicações Europa – América. 10ª Edição, 1995.
- FERRONHA, António. *Linguagem Audiovisual. Pedagogia com a imagem*. Eduforma: Educação e Ciência, 2001.
- GODINHO, Paula. *Usos da Memória e Práticas do Património*. Edições Colibri. Instituto de Estudos de Literatura tradicional. FCSH. Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- GUNNING, Tom: *To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision*., Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology pp. 94–127: 2007
- HEIDEGGER, Martin. *The question concerning technology: the technological condition; an anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2006.
- INÁCIO, Pedro. *Barbadinhos do Vapor ao Museu*. EPAL, Empresa Portuguesa das Águas Livres, S.A., 2014.
- LEACH, Edmund. *Culture and Communication: The Logic by Which Symbols are Connected*. Edições 70, Edição/reimpressão, 2009.

- MOITA, Irisalva. *D. João V e o Abastecimento de Água a Lisboa* (catálogo de exposição). 2 vols. Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1990.
- PINTO, Luís Leite. *História do Abastecimento de água à região de Lisboa*. I Volume, Lisboa 1989.

Netgrafia

- [http://intranetepal/sites/sire/Auditorias/Auditorias Internas/7 - Auditorias Internas 2016/Relatorio AI EPAL LVT_Abril-Maio 2016.pdf](http://intranetepal/sites/sire/Auditorias/Auditorias%20Internas/7%20-%20Auditorias%20Internas%202016/Relatorio%20AI%20EPAL%20LVT_Abril-Maio%202016.pdf)
(último acesso a 18 Julho de 2016).
- Patrícia Arriaga, Gisela Almeida, “*Fábrica de Emoções: A Eficácia da exposição a excertos de filmes na indução de emoções*,” *Laboratório de Psicologia*, 8 (1): 63-80 (2010), I.S.P.A.
<https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/2156>

(último acesso a 19 de Julho de 2016).

- Joana Ganilho Marques, “ *Museus Contemporâneos: locais de contágios e hibridismos*”, MIDAS (online), 1/2013.

<https://midas.revues.org/89>

(último acesso a 19 de Julho de 2016)

- Morten Karnoe Sondergaard, “*What are museums for? – Revisiting Museums in a trouble world*”, Nordisk Museologi, 2012

<http://www.forskningsdatabasen.dk/en/catalog/2186032726>

(último acesso a 19 de Julho)

- Giselle Gubernikoff, “*A Linguagem Cinemática: uma nova linguagem?*”, Comunicação e Cultura, UCS, v.12, n.23, jan./jun. 2013

<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/2218/1509>

(último acesso a 20 Julho de 2016)

- Inês, Gil, “ *A Atmosfera fílmica como consciência*”, Edições Universitárias Lusófonas, repositório Lusófona, 2002

<http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/712/A%20atmosfera%20f%C3%ADmica%20como%20conciencia.pdf?sequence=1>

(último acesso a 20 Julho de 2016)

- Tamyrís Giusti, “ *Resumo do livro: “ Os meios de comunicação como extensões do homem”* autor: Marshall McLuhan, Universidade Federal Santa Catarina, <http://www.egov.ufsc.br:8080/portal/sites/default/files/anexos/13771-13772-1-PB.pdf>
(último acesso a 21 de Julho de 2016)
- International Institute of Body Language. “*A Ciência por trás da Linguagem Corporal.*”, InBL, 2015.
<https://inbodylanguage.com/a-ciencia-por-detras-da-linguagem-corporal/>
(último acesso a 22 Julho de 2016)
- Sigmund Freud (1856-1939). “ *Livro XVIII - Obras Psicológicas de Sigmund Freud*”
<http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/alemnoprincipiodeprazer.pdf>
(último acesso a 15 Agosto de 2016)
- André França, “ *Das teorias do cinema à análise fílmica*”, Universidade Federal da Bahia, 2002
<http://www.andrefranca.com/andre/dissertacao.pdf>
(último acesso a 21 Agosto de 2016)
- Patrícia Carmello e Vera Casa, “*PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*”, Belo Horizonte, MG

<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>

(último acesso a 21 Agosto de 2016)

- Patrícia Arriaga, Ana Franco, Patrícia Campos, *“Indução de emoções através de breves excertos musicais”*, Laboratório de Psicologia, 8(1): 3-20, 2010, I.S.P.A.

http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/3423/1/LP_8_3-20.pdf

(último acesso a 21 Agosto de 2016)

- Ivone Evangelista Cabral e Neide, Aparecida Titonelli Alvim, *“Oficina de Análise Institucional, Práticas Artísticas e Produção do Conhecimento”* Curso de Mestrado em Enfermagem de Pós-Graduação da Escola de Enfermagem Anna Nery (EEAN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104->

[07072006000200010&script=sci_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-07072006000200010&script=sci_arttext)

(último acesso a 2 Setembro de 2016)

- Anita Leandro, *“ Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem”*, Comunicação & educação, São Paulo, (21): 29 a 36, maio/ago. 2001

<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36974>

(último acesso a 8 Setembro de 2016)

ANEXOS

Anexo I

EPAL

<http://www.epal.pt/EPAL/menu/epal/quem-somos>



A EPAL é sucessora da centenária CAL – Companhia das Águas de Lisboa, concessionária do abastecimento de água à cidade de Lisboa, entre 02 de Abril de 1868 e 30 de Outubro de 1974, altura em que terminou o contrato de concessão. É então constituída a EPAL – Empresa Pública das Águas de Lisboa designação que mantém até 1981, quando passa a denominar-se por EPAL – Empresa Pública das Águas Livres.

Em 21 de Abril de 1991, por força do decreto-lei nº 230/91, a EPAL – Empresa Pública das Águas Livres é transformada em sociedade anónima de capitais integralmente públicos, situação que lhe confere maior flexibilidade de gestão para concretizar o seu desenvolvimento estratégico e realizar a sua missão, passando a ter a denominação social de EPAL – Empresa Portuguesa das Águas Livres, SA. A partir de 1993 é integrada no, então criado, Grupo AdP – Águas de Portugal SGPS, SA. Atualmente a EPAL – Empresa Portuguesa das Águas Livres, S.A., é uma empresa do setor empresarial do Estado, detida a 100% pela AdP – Águas de Portugal, SGPS, S.A., encontrando-se sujeita ao enquadramento legal inerente a esta qualificação, nomeadamente, o disposto no DL 133/2013, de 03 de Outubro.

A área de intervenção da EPAL, até 1935, limitava-se ao abastecimento e distribuição de água ao concelho de Lisboa. A partir deste ano, a EPAL passa a abastecer em alta os municípios de Oeiras (1935), Cascais (1941), Azambuja (1945), Vila Franca de Xira (1946), Sintra, Loures e Odivelas (1948), Alenquer (1950), Alcanena (1955), Santarém (1958), Arruda dos Vinhos e Sobral de Monte Agraço (1964), Cartaxo (1978), Amadora (1979), Mafra (1981), Torres Vedras (1988), Entroncamento e Torres Novas, (1993), Ourém (1994), Vila Nova da Barquinha e Tomar (1995), Constância (1996), Porto de Mós e Leiria (1998), Batalha (2003) e o Sistema Multimunicipal Águas do Oeste (2003) que serve os municípios de Alcobaça, Bombarral, Cadaval, Caldas da Rainha, Lourinhã, Óbidos, Peniche, Rio Maior e Nazaré. Os municípios de Sobral de Monte Agraço, Arruda dos Vinhos, Azambuja, Alenquer e Torres Vedras passaram a ser abastecidos pela Águas do Oeste. Os municípios de Entroncamento e Vila Nova da Barquinha passaram a ser servidos pelo Sistema Multimunicipal Águas do Centro (2010) e o município de Torres Novas passou a ser abastecido pelas Águas do Ribatejo (2011).

Desde Julho de 2015, a EPAL é responsável pela gestão delegada do sistema multimunicipal de abastecimento de água e de saneamento de Lisboa e Vale do Tejo (ALVT), pelo decreto lei nº 94/2015 de 29 de maio, que integra 86 municípios.

Atualmente a área servida pela EPAL e ALVT abrange 96 municípios que ocupam uma área territorial correspondente a 33% do território continental português e serve 3,8 milhões de habitantes. Esta solução para além da coesão territorial tem em vista

gerar as eficiências necessárias à sustentabilidade económica, social e ambiental destes sistemas.

Anexo II

Museu da Água

<http://www.epal.pt/EPAL/menu/museu-da-água>



A primeira tentativa de musealização do espólio da Companhia das Águas de Lisboa deu-se em 1919, através de uma deliberação da Assembleia-Geral. Foi então criada uma divisão responsável pelos trabalhos de desenho, arquivo, biblioteca e

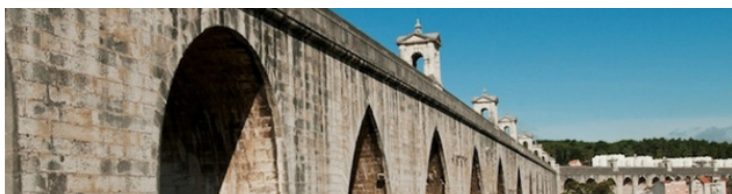
museu, onde esteve implícita a obrigação de organizar e conservar uma variedade de peças com características próprias capazes de construir um espaço expositivo.

No final dos anos 30, do século XX, iniciou-se o primeiro processo de inventário com o objectivo de organizar todo um espólio recolhido ao longo de duas décadas. Mais tarde, em 1950, na sequência da demolição das caldeiras da antiga Estação Elevatória a Vapor dos Barbadinhos, deu-se um processo de remodelação do edifício onde foi construído um primeiro andar nos corpos sul e central, projectado para acolher o arquivo corrente da empresa e instalações do laboratório da empresa. Em simultâneo, foram dados os primeiros passos para a elaboração de um espaço museológico. Em 1987 foi finalmente instalada uma exposição permanente onde se destacava a história da evolução do abastecimento de água à cidade de Lisboa, desde a presença romana até hoje. Foi exposto um conjunto de peças pertencentes ao acervo da Empresa. Em 1990 o Museu da Água foi galardoado com o Prémio do Conselho da Europa, sendo o único museu português detentor desta distinção, que destaca o contributo para o entendimento e conhecimento da herança cultural europeia, bem como para a consciencialização da sua identidade.

Anexo III

Aqueduto das Águas Livres

<http://www.epal.pt/EPAL/menu/museu-da-agua/exposicao-permanente-patrimonio-associado/aqueduto-das-aguas-livres>



Construído entre 1731 e 1799, por determinação régia, o Aqueduto das Águas Livres constituiu um vasto sistema de captação e transporte de água, por via gravítica.

Classificado como Monumento Nacional desde 1910 é considerado uma obra notável da engenharia hidráulica. A concretização desta obra implicou o recurso às nascentes de água das Águas Livres integradas na bacia hidrográfica da serra de Sintra, na zona de Belas, a noroeste de Lisboa. A sua construção só foi possível graças a um imposto denominado Real de Água, lançado sobre bens essenciais como o azeite, o vinho e a carne. O sistema, que resistiu ao terramoto de 1755, é composto por:

- Um troço principal, de 14 km de extensão, com início na Mãe de Água Velha, em Belas, e final no reservatório da Mãe de Água das Amoreiras, em Lisboa.
- Vários troços secundários destinados a transportar a água de cerca de 60 nascentes
- Cinco galerias para abastecimento de cerca de 30 chafarizes da capital

No total, o sistema do Aqueduto das Águas Livres, dentro e fora de Lisboa, atingia cerca de 58 km de extensão em meados do século XIX, tendo as suas águas deixado de ser aproveitadas para consumo humano a partir da década de 60, do século XX. A extraordinária arcaria do vale de Alcântara, numa extensão de 941m, é composta por 35 arcos, incluindo, entre estes, o maior arco em ogiva, em pedra, do mundo, com 65,29 m de altura e 28,86 m de largura.

Anexo IV

Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras

<http://www.epal.pt/EPAL/menu/museu-da-água/exposição-permanente-património-associado/reservatório-da-mãe-d-água-das-amoreiras>



A entrada em Lisboa do Aqueduto das Águas Livres, marcada pelo arco da Rua das Amoreiras, realizado pelo arquitecto húngaro Carlos Mardel entre 1746 e 1748, fechou-se no Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras. A cisterna conheceu três plantas, apresentando um projecto inicial cuja implantação incluía mais três arcos levando o edifício até à face norte do Largo do Rato.

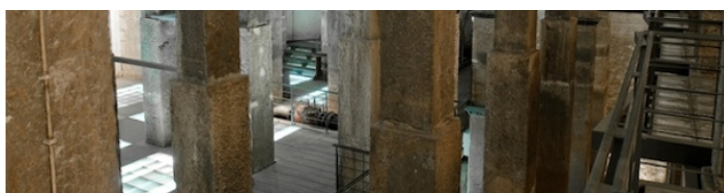
Após a morte de Carlos Mardel, em 1763, o reservatório final do Aqueduto, iniciado em 1746, ainda estava por concluir. A obra foi retomada, em 1771, por Reinaldo Manuel dos Santos, que introduziu algumas modificações ao plano inicial. As principais alterações ao projecto sentiram-se na cobertura do edifício, na cascata e na substituição das quatro colunas toscanas, projectadas por Mardel, por quatro robustos pilares quadrangulares.

A obra do reservatório, apesar de ter sido várias vezes retomada, mesmo após a morte de Reinaldo dos Santos, em 1791, só viu terminado o remate da cobertura e mais alguns pormenores em 1834, já durante no reinado de D. Maria II. Actualmente, o Reservatório da Mãe d'Água apresenta-se como um espaço amplo, luzente e unificado, sugerindo o seu interior a planta de uma igreja estilo Salão, propondo a sacralidade do espaço. A água das nascentes jorra da boca de um golfinho sobre uma cascata, construída com pedra transportada das nascentes do Aqueduto das Águas Livres, e converge para o tanque de sete metros e meio de profundidade, que apresenta uma capacidade de 5.500 m³.

Anexo V

Reservatório da Patriarcal

<http://www.epal.pt/EPAL/menu/museu-da-agua/exposicao-permanente-patrimonio-associado/reservatorio-da-patriarcal>



Instalado no subsolo do jardim do Príncipe Real, o Reservatório da Patriarcal, também denominado por Reservatório da Praça de D. Pedro V, foi projectado em 1856, integrado no projecto de abastecimento de água a Lisboa do Engenheiro francês Louis-Charles Mary. Programado para abastecer a zona baixa da cidade de Lisboa, este reservatório foi construído entre 1860 e 1864. A sua forma octogonal coincide com a do polígono representado pelo gradeamento de ferro em volta do lago que está localizado sobre o depósito, no centro do jardim do Príncipe Real.

A cisterna, inicialmente abastecida pelo Aqueduto das Águas Livres e a partir de 1833 pelo sistema Alviela, foi edificada em alvenaria de pedra, sendo composta por dois compartimentos com capacidade total de 884m³ de água. A função principal deste reservatório foi a regulação da pressão entre o Reservatório do Arco (na Rua das Amoreiras) e a canalização da zona baixa da cidade.

Os trinta e um pilares de 9,25 metros, com diferentes larguras, suportam os arcos em cantaria, que por sua vez sustentam as abóbadas. Sobre as abóbadas assentou a bacia (lago) munida com o repuxo. Tanto o lago como o repuxo estariam destinados a arejar as águas antes delas entrarem no depósito.

A água repuxada entrava no reservatório através de quatro aberturas colocadas no fundo da bacia, munidas com tubos que se prolongavam até à superfície da água e que funcionavam como escoadouros.

Partem deste reservatório três galerias subterrâneas: •A primeira rompe da parede de Leste (à altura de 3 metros do fundo) e vai encontrar a galeria do Loreto. Era responsável pelo transporte de água do Reservatório do Arco

- A segunda galeria, localizada por baixo da primeira, seguia até à Rua da Alegria onde terminava

- A terceira galeria partia da parede do lado ocidental em direcção à Rua de S. Marçal e abastecia a zona poente de Lisboa

O Reservatório da Patriarcal foi desactivado no final dos anos 40, do século XX. Desde 1994 está integrado no Museu da Água.

Anexo VI

Estação Elevatória a Vapor dos Barbadinhos

<http://www.epal.pt/EPAL/menu/museu-da-água/exposição-permanente-património-associado/estação-elevatória-a-vapor-dos-barbadinhos>



O crescimento populacional na cidade de Lisboa fez com que a água abastecida pelo Aqueduto das Águas Livres se tornasse insuficiente. Como resposta às carências existentes foi construído, entre 1871 e 1880, um novo aqueduto abastecedor: o aqueduto do Alviela, preparado para transportar água captada a 114 km a norte de Lisboa, originária das nascentes dos Olhos de Água do rio Alviela. Na cerca de um extinto convento franciscano, ocupado pela ordem religiosa dos Barbadinhos Italianos, entre 1747 e 1834, foi instalado o reservatório final da água transportada pelo aqueduto do Alviela, que foi denominado Reservatório dos Barbadinhos.

Junto do Reservatório dos Barbadinhos foi construída uma estação elevatória a vapor, destinada a bombear água do aqueduto do Alviela para a cidade de Lisboa, que inaugurou a 3 de Outubro de 1880. O edifício desta estação elevatória era composto por três corpos: o depósito de carvão, ou carvoaria, a zona das caldeiras e a zona das máquinas a vapor. A “Sala das Máquinas” localizava-se no piso superior da zona do edifício e albergava as 4 máquinas a vapor, do fabricante francês E. Windsor & Fils (Ruão, Normandia), adquiridas em 1876. No piso térreo encontrava-se a “Sala das Bombas”, onde residiam as respectivas bombas. Num outro corpo estavam as cinco caldeiras, na designada “Sala das Caldeiras”. O terceiro corpo deste edifício serviu como depósito de carvão, para alimentar as caldeiras e respectivas fornalhas.

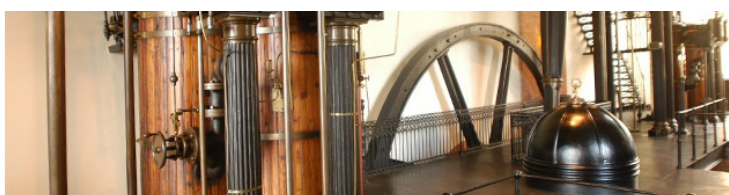
O edifício contava ainda com uma chaminé no exterior, de 40 metros de altura e 1,8 metros de diâmetro interior, para realizar a extracção do fumo da queima do carvão. Tanto as caldeiras como a chaminé foram demolidas na década de 50, do século XX, após vários anos de inactividade. A Estação Elevatória a Vapor dos Barbadinhos esteve em funcionamento entre 1880 e 1928. Actualmente preserva as antigas máquinas a vapor e respectivas bombas, testemunhos enriquecedores da arqueologia industrial. Em 2010, o edifício da estação elevatória a vapor foi classificada como CIP – Conjunto de Interesse Público (Portaria n.º 117/2010, de 14 de Dezembro).

O edifício acolhe a exposição permanente do Museu da Água, o Arquivo Histórico da EPAL e uma sala multiusos, com condições para recepção de eventos, exposições temporárias ou conferências

Anexo VII

Exposição Permanente e Património Associado

<http://www.epal.pt/EPAL/menu/museu-da-água/exposição-permanente-património-associado>



O Museu da Água dinamiza um conjunto de monumentos e edifícios, construídos entre os séculos XVIII e XIX, que representam um importante capítulo da história do abastecimento de água à cidade de Lisboa:

- Aqueduto das Águas Livres
- Reservatório da Mãe d'Água das Amoreiras
- Reservatório da Patriarcal
- Estação Elevatória a Vapor dos Barbadinhos

Para além da musealização dos espaços patrimoniais, que oferecem um percurso único pelos caminhos da água na cidade de Lisboa, o Museu da Água apresenta, no edifício da Estação Elevatória a Vapor dos Barbadinhos, a exposição permanente que permite, por um lado, entender a relação existente entre os vários espaços que constituem este Museu e, por outro lado, conhecer uma multiplicidade de assuntos relacionados com a Água. A exposição permanente do Museu da Água divide-se por sete temas que abordam a Água nas suas múltiplas formas e ligações:

- A Água no planeta Terra
- O enquadramento histórico do abastecimento de água, com enfoque para a cidade de Lisboa
- Aqueduto das Águas Livres
- Da Companhia das Águas de Lisboa à Empresa Portuguesa das Águas Livres
- Água e ciências naturais: O Ciclo Hidrológico
- Água e tecnologias: O Ciclo Urbano da Água – tratamento de água para consumo humano e tratamento de águas residuais
- O plano sustentável da Água
- Educação e sensibilização ambiental

Exposição Permanente



Sala de Exposição Permanente- Museu da Água